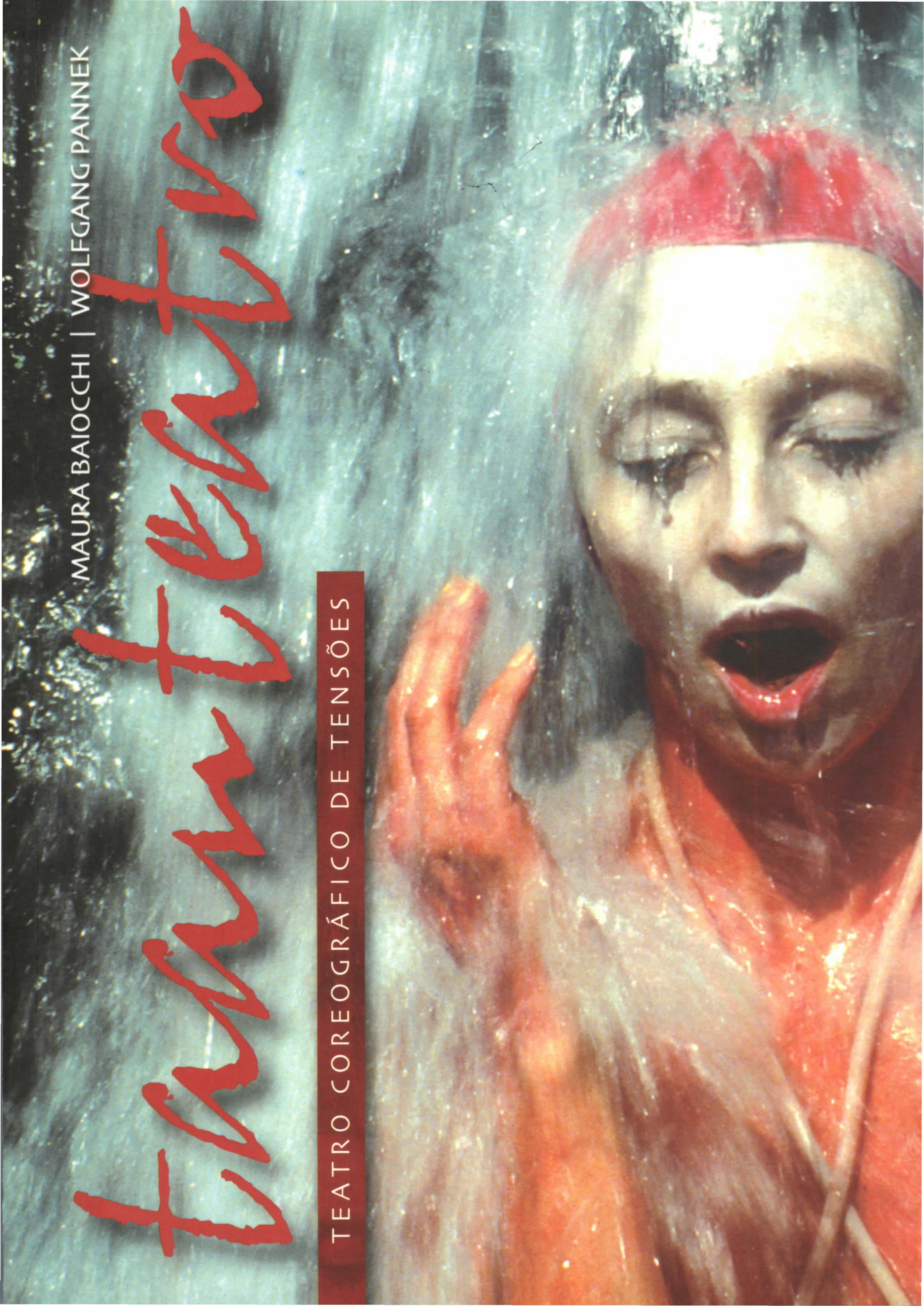
MAURA BAIOCCHI | WOLFGANG PANNEK

taanteatro

TEATRO COREOGRÁFICO DE TENSÕES



"A Taanteatro integra hoje um importante grupo de artistas brasileiros que investigam a linguagem teatral." Alberto Guzik, Estado de S. Paulo

"Incomparável, único e nunca antes visto. Contam-se histórias sempre novas, às vezes de forma sutil, mas também, se necessário, de forma violenta, somente através da energia dos dançarinos e de uma linguagem corporal genial." Beate Niemeyer, Die Norddeutsche – Bremem/Alemanha; sobre Matéria 4º estado.

"Um prazeroso jogo de energias. 'A dor passa, mas o prazer quer eternidade'. Uma definição quase perfeita da experiência de ver a Taanteatro." Luisa Heredia, La Voz del Interior – Córdoba/Argentina; sobre ¡Submerge!

"Quanto à encenação de Wolfgang Pannek, já na entrada da sala nos é colocado o clima opressivo da peça. Um cenário bem bolado, iluminação precisa. (...) É muito prazeroso ver um elenco tão homogêneo. Aqueles que apreciam um grande trabalho de intérprete tiveram uma espécie de redenção." Francisco Wasilewski, Palco e Platéia - Porto Alegre; sobre Homem Branco e Cara Vermelha.

"É uma prestidigitação que causa um enfeitiçamento no observador e move mundos internos que estavam nas distâncias impensáveis que nos habitam. Uma reflexão cênica única, rara e sem-igual. Toca o público de um modo muito diverso. Essa linguagem realizada na Taanteatro é resultado de décadas de pesquisa dedicada à expressão cênica. Nos faz sonhar acordados." Jaime Gesisky , site da Mostra XYZ – Brasília; sobre Subtração de Ophelia.

"Baiocchi, maior expoente brasileiro do butô, expõe na peça bem mais do que essa influência original. Apolínea apesar de dionisíaca é extremamente rigorosa, em meio à maior, como se diz, 'sacanagem'. Na qualidade visual e no apuro gestual da encenação é de um cuidado obsessivo. Valter Felipe é o exemplo acabado dessa integração. O ator tem cada movimento seu milimetrado, e ao mesmo tempo com um abuso, uma desfaçatez fascinante." Nelson de Sá, Folha de S. Paulo; sobre ¡Arará! Histórias que os ossos cantam.

REALIZAÇÃO

PREFEITURA DA CIDADE DE
SÃO PAULO
SECRETARIA DE CULTURA

PROGRAMA MUNICIPAL DE
FOMENTO
DANÇA

978-85-88338-87-6

9 788588 338876

azougue
editorial

A produção do conjunto de práticas, reflexões e encenações denominado taanteatro ou teatro coreográfico de tensões coincide com a trajetória da Taanteatro Companhia, criada em 1991. Reflete um exercício contínuo de afirmação do desejo de realização artística face aos desafios de ordem político-culturais e materiais enfrentados pelas artes cênicas brasileiras.

A Taanteatro Companhia tem processado um teatro de dança de maneira interdisciplinar, dialogando com a filosofia, a literatura, a música, as artes visuais e a performance. Seu percurso é caracterizado pela investigação de uma abordagem prática integrada a uma abordagem teórica, visando a compreensão, a potencialização e o aprimoramento das capacidades comunicativas do performer e da performance teatral, por meio de métodos específicos e em constante transformação. Tal abordagem não pode ser entendida como escola ou técnica no sentido tradicional, mas como um processo de (des)construção contínuo do corpo e do fazer artístico em perpétua procura da dança, do teatro, da comunicação, como se essas coisas não existissem e precisassem ainda ser inventadas.

No taanteatro não se representa nem se interpreta, se experimenta. Experimentar é habitar e ser habitado pela tensão fecunda entre fluxo e representação, fluxo e interpretação.

Este livro concretiza uma demanda antiga por parte tanto de integrantes da companhia como de seu público. Seu ponto de partida é a dissertação de mestrado "Corpo e comunicação em processo: o princípio tensão na experiência taanteatro" defendida por Maura Baiocchi em 2006, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica.

Tem o objetivo de estimular a reflexão cênica, além de fornecer um registro para a historiografia das artes cênicas brasileiras, a partir de um ponto de vista singular. Sua publicação tornou-se possível com recursos provenientes da primeira edição do Programa Municipal de Fomento à Dança para São Paulo.

Os autores

TAANTEATRO
desde 1991

Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek

Taanteatro

Teatro coreográfico de tensões

apresentação
Peter Pál Pelbart

azougue editorial
2007

projeto gráfico do miolo
Sergio Cohn

projeto gráfico da capa e do encarte
Hiro Okita

foto da capa
Maura Baiocchi, Fotoenvironmentperformance, foto de Raphael Mendes

revisão
Graziela Marcolin e Simone Campos

B14t
Baiocchi, Maura, 1956; Pannek, Wolfgang, 1964 -
Taanteatro / Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek
[apresentação por Peter Pál Pelbart] -
Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
256 p. ; cm.

ISBN 978-85-88338-87-6

1. Taanteatro (Grupo Teatral 2. Teatro experimental - Brasil 3. Artes cênicas - Pesquisa - Brasil 4. Artes cênicas - Estudo e ensino - Brasil. 5. Coreografia - Pesquisa - Brasil. 6. Dança - Pesquisa - Brasil II. Título -

07-3812. CDD: 790.20981 CDU: 792(81)

05.10.07 08.10.07 003805

Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Atribuição-Uso Não-Comercial-Compartilhamento pela mesma Licença 2.5 Brasil. Para ver uma cópia desta licença, visite *http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/br/* ou envie uma carta para Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

azougue editorial
www.azougue.com.br

Apresentação, por Peter Pál Pelbart *7*

Introdução *11*

Tensão e artes cênicas *17*

- Teatro *17*
- Dança e performance *35*

Taanteatro *51*

- Teatro coreográfico de tensões *52*
- Pentamusculatura *63*
- Apontamentos para uma encenação de tensões *79*
- Despedida da representação? *99*

Processos e práticas *111*

- Artaud: onde Deus corre com olhos de uma mulher cega *111*
- Eterno originar e revalorização do subjetivo *120*
- Metacoreografia *133*
- Mandala de energia corporal *141*
- Caminhada *144*

Rito de passagem *146*
(Des)construção da performance a partir da mitologia (trans)pessoal *156*

Trajetórias *165*
Maura Baiocchi *165*
Taanteatro *178*

Notas *205*

Bibliografia *217*

Agradecimentos *223*

Créditos das imagens *224*

Apresentação

Peter Pál Pelbart

Quando uma artista do quilate de Maura Baiocchi decide compartilhar por escrito seu percurso criativo é porque sua experiência adensou-se a tal ponto que pede uma nova modalidade de propagação. Esse livro não é apenas o registro de um rico trajeto da autora e da Taanteatro Companhia na interface entre teatro, dança, performance, nem é só (embora também) um esforço respeitável em debruçar-se sobre sua produção a fim de enunciar a lógica de seu processo criativo, em meio aos árduos bastidores de um trabalho solitário, ainda que coletivo, e corajoso.

Este livro é também, e talvez sobretudo, uma obra por si só, onde os autores "põem em cena" por escrito os elementos que colheram ao longo do tempo, sejam eles conceitos, imagens, métodos, teorias, gestos, entrevistas, fotografias. O leitor se verá confrontado com um "arrastão" – em que os autores foram "roubando" tudo o que encontraram no seu caminho, a filosofia pré-socrática, a física quântica, as neurociências, a semiótica, a fisiologia, a psicologia transpessoal, a teoria do mandala etc. Mas nada disso é gratuito: o leitor tem a chance de vislumbrar, na pulsação daí resultante, aquilo que parece constituir o fundo da própria estética do taanteatro e de sua prática artística – a "coreografia das tensões". Para além de um teatro representacional, narrativo, dramático, que reserva à tensão um lugar pré-determinado, com funções de empatia ou identificação, e igualmente para além de um teatro épico, com seus efeitos de distanciamento e tomada de consciência, o taanteatro privilegia o teatro da crueldade e seus desdobramentos: a idéia física do teatro, a dimensão da convulsão, a linguagem anárquica, o domínio das forças, a matéria intensiva, o plano dos afectos, a prioridade da presentificação.

Distanciando-se do teatro psicológico ou social, privilegia-se aqui a anulação de fronteiras entre linguagens, o ritmo, as sonoridades, o gesto, o movimento, a descontinuidade. Inscrevendo-se na linhagem do teatro pós-dramático, o principal aqui é o corpo, com sua potência e seu gesto livres de sentido, com sua tensão própria. Evocando referências provenientes do butoh, dos movimentos de vanguarda, da dança contemporânea, da experiência antropofágica, vão afinando e precisando sua concepção singular de teatro, de tensão, de corpo. E ao buscar inspiração sobretudo em Nietzsche, Deleuze, Guattari, Lyotard, elaboram os conceitos originais de Vontade de Tensão, ou de Esquizopresença, entre muitos outros achados preciosos. Através do acoplamento de elementos díspares provenientes de filósofos diversos, e sobretudo a partir de sua rica experimentação ao longo das últimas décadas, apreende-se o que os autores entendem ser o estofo de sua arte e de seu método, muito justamente intitulada de coreografia das tensões. Atentos à qualidade das tensões, suas oscilações, níveis, limiares, se opõem ao performer e ator que não operam com essa matéria intensiva, apenas com a representação, o discursivo. Assim, o que é o mar para um performer? Não se trata de imitar a forma, mas como que captar a força do mar, ou do cavalo, não é trotar como um cavalo, mas ser tomado pela destreza, velocidade, selvageria... Como dizem os autores, não é preciso ir a um haras, numa hípica, ver filmes de cavalos... pois o mundo, essa multiplicidade de forças já está dentro de nós.. o maior perigo é interpretar, resvalar para a caricatura ou o estereótipo... a própria dança é um estado de gênese, sendo o corpo um lugar onde tudo é possível, um estado de potência. Afinal, o jogo das tensões é o plano do acontecimento, com sua dimensão incorporal, onde o sentido é precisamente esse entre, esse jogo. No fundo, criam-se processos em vez de obra, individua-se acontecimentos em vez de sujeitos ou objetos. Se Deleuze está aqui presente, é um Deleuze devorado no próprio processo de fermentação estética, e não erigido em instância de caução filosófica. No fundo, como todo artista, os autores precisam de aliados, eles convocam contigüidades, reconhecem filiações, estabelecem vizinhanças teóricas. O livro de Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek é um convite generoso para que o leitor penetre no universo que eles mesmos freqüentaram e a partir do qual fecundaram seu trabalho. Há momentos em que estamos diante de um relato autobiográfico, ou melhor, histórico-autobiográfico, há momentos em que lemos uma espécie de manifesto, em outros temos como que o protocolo da experimentação que foi desenvolvido junto com seus parceiros e atores, em outros tem-se como que um guia para interessados em iniciar-se a esse trajeto, tem-se ainda trechos onde há uma coleta de material múltiplo, como entrevistas mais coloquiais, registro de experiências, etc. O conjunto é múltiplo, variado, e o leitor vai sendo conduzido a um conjunto de entradas e aproximações as mais distintas ao taanteatro e ao que caracteriza essa concepção de teatro, nas suas relações com a dança, com o ritual, com a música, com a textualidade, com a corporeidade, com a materialidade, com a espiritualidade, com o cosmos, com a vida, com a filosofia. Como se vê, o trabalho tem, assim, uma tendência de ir percorrendo em círculos concêntricos esferas cada vez mais amplas, e no limite, a totalidade do universo. Isso tem a vantagem de favorecer as conexões, a multiplicidade das dimensões, a heterogeneidade das escalas, e vemos aí uma afinidade com o estilo de um Renato Cohen, mas sempre em função de uma perspectiva prospectiva, propositiva.

Se há um esforço louvável de sistematização do método de trabalho, mesmo quando a matéria prima é o acaso, o imprevisto, a indeterminação, a deriva, o estranhamento, a dissonância, a partiturização do corpo, é preciso insistir nisso: o próprio livro já constitui, por si só, uma tal coreografia de tensões, no plano mesmo da escrita, com momentos de grande intensidade. Há uma página especialmente deslumbrante, em que os autores contam sua experiência no Teatro Oficina, e a preparação corporal dos atores do José Celso Martinez para *Os Sertões*, na parte referente ao transhomem. Ao analisar com grande perspicácia o corpo do Teatro Oficina ("Sua expressão corporal era simples, direta, cotidiana, psicológica, com ênfase na insinuação sexual. Era recorrente a literalidade do movimento, duplicando ou reforçando o sentido já manifesto no texto da peça"), Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek reivindicam algo mais, a desterritorialização do corpo, a onda-gesto, o gesto-passagem, o ser-mar-oficina, que desse passagem a essa "massa inconsciente e bruta, crescendo sem evolver, sem órgãos e sem funções especializadas", como diz Euclides, o polipeiro. Escrevem eles: "Se falamos de sexualidade, sensualidade ou o ato de comer, podermos fazer isso através de um corpo já territorializado, funcionalizado – fazer sexo com os órgãos genitais – quer dizer gestos, expressões já conhecidos. Ou: podemos comer com o corpo todo, encarar todo o corpo como uma vontade de sexo e digestão que copula e devora pelos olhos, braços, pés, pelos cabelos, pelas costas, pelo cérebro, que, resumindo, emana sensualidade, sexualidade e fome por todos os poros transando com o ar, entregue a um jogo cósmico de eros e thanatos. Podemos tentar ampliar nosso corpo, infectando nossa expressão pela dança do pólipo, tingindo nossa mente com seus coloridos fantásticos, sem restringir inconscientemente a nossa expressão a códigos exauridos cuja função principal reside em cooptar o público sem erotizar sua imaginação. Em termos práticos isso significa um enriquecimento de recursos, pois nada nos impede de voltar a fazer sexo ou de comer com os orifícios preferencialmente utilizados para essa tarefa. O Homem precisa ser criado – uma vez que o próprio termo "homem" ou "ser humano" não passa de uma convenção, como se fosse algo já conhecido, resolvido e acabado. Para ir além, para descobrir e criar algo novo a respeito da condição humana, necessitamos de um processo de des-humanização. O Transhomem exige um máximo de disposição, comprometimento e imaginação para transformações constantes de paradigma. É preciso fazer xixi pelo ouvido, e muito mais..." A meu ver, nesse trecho maravilhoso está a experimentação encarnada do que é uma desterritorialização do corpo, do que é um corpo-sem-órgãos, do que são os devires, do que é o humano demasiadamente humano, o além-do-homem. Do mesmo modo, quando dizem que não existe o corpo em si em cena, mas o acontecimento cênico que ocorre no confronto e no casamento e nas passagens entre as forças múltiplas da polifonia teatral, e que o tônus cênico (tensão, energia) resulta do jogo dinâmico e vivo entre as cinco musculaturas, donde a porosidade, penetrabilidade e atividade irradiadora do mundo, eles já puseram em cena pela escrita o cerne de sua concepção e de sua prática, acrescentando lindamente, sobre o performer: "Sua vontade de tensão vira também vontade de mistura e de composição, gerando uma perspectiva de fecunda imprevisibilidade. Na medida em que aprende a se lançar no entre, o performer se abre para o outro (não só o devir orgânico, humano e animal, mas também inorgânico), incorporando-o, tornando-o mestiço, monstruoso, ao mesmo tempo que entrega-se à devoração por outras forças da cena" (pg. 78).

Que esses poucos fragmentos sirvam de convite a um livro instigante e generoso, que poderá servir de estímulo a criadores e pesquisadores de várias áreas, sobretudo àqueles que sentem a urgência de repensar as práticas estéticas da contemporaneidade.

Introdução

O corpo humano, que processa, transmite, recebe e reprocessa mensagens e significados, encontra-se numa encruzilhada: as linguagens que permitem sua expressão ao mesmo tempo restringem-na. As tentativas de renovação das capacidades de um corpo artístico-comunicativo esbarram nos códigos e condicionamentos tanto do emissor quanto do receptor. O cenário fica ainda mais complexo e desafiador quando o corpo deixa de ser um simples instrumento de linguagem e passa a ser a própria linguagem. Pergunta-se: como entra nossa corporeidade nos jogos de criação e mutação de linguagens? Como fazer desabrochar corpos desestandardizados no seio de uma cultura globalizante e de mercado, altamente competitiva, massificante e com tendência à uniformização dos desejos, vontades, expressões, apetites e aptidões?

O problema da crescente instrumentalização do corpo humano e, conseqüentemente, da comunicação com fins estritamente funcionais em todos os setores da vida, sobretudo o artístico, é suficiente para validar essa reflexão sobre percepção e linguagem corporais e seu papel na comunicação. Nos últimos 150 anos, período vagamente descrito como modernidade, podemos constatar uma transformação acelerada nas relações triangulares entre corpo, percepção e linguagem diretamente ligada ao desenvolvimento tecnológico que opera velocidades e deslocamentos inéditos, mudando nossa experiência temporal, espacial e comunicacional e afetando também os modos de relação social e os valores sociais.

O desenvolvimento tecnológico, em sua forma bélica-industrial-extrativista-poluidora, causou e ainda causa o extermínio de populações de espécies da fauna e flora, configurando uma devastação crescente da ecosfera. Pela primeira vez na história, existe um sentimento global e justificado de perigo e ameaça apocalíptica para o planeta Terra e seus habitantes. Por outro lado, os novos meios de transporte e comunicação promovem circulação populacional contínua, possibilitando encontros e confrontos entre pessoas e pensamentos das mais diversas origens e formações culturais, o que gera, pelos menos a princípio, um processo de comunicação permeável com poder de dissolver fronteiras e reconfigurar territórios.

CENÁRIOS CORPORAIS

No início do século XX, viveu-se o movimento da cultura corporal ou do culto ao corpo, propagando uma reforma abrangente do modo de vida que incluía "novas" propostas alimentares (macrobiótica, vegetarianismo), de higiene (hidroterapia, saunas, massagens), vestimenta (tecidos de fibras naturais, por exemplo), habitação (regresso à natureza, por exemplo), sexualidade (prática do nudismo) e lazer (esportes, ginástica, terapias corporais). Todo esse desenvolvimento é naturalmente agenciado e refletido no campo das artes e particularmente na dança, que introduz, em oposição à codificação e uniformização das danças espetaculares, as danças livres, orientadas pelo modo natural do movimento do corpo e levando a uma nova dinâmica. No teatro soviético, sob o impacto do otimismo da transformação industrial da sociedade, desenvolve-se uma concepção do corpo como perfeito instrumento das intenções do encenador.

A mudança cultural manifesta nesses acontecimentos corresponde a uma mudança da relação triádica entre percepção, corpo e linguagem em direção à "imoralização" do corpo, ou seja, a libertação do corpo de juízos morais já aludida em Nietzsche. Esse desenvolvimento oscilava entre o corpo orgiástico de Wilhelm Reich e o culto ao corpo heróico e marcial do nazismo e do socialismo e, de certa forma, foi interrompido pela eclosão da Segunda Guerra Mundial. Na cena do corpo sadio, prazeroso, potente e marcial surge o corpo massacrado, fuzilado, espatifado, sufocado e cremado. A Europa arruinada do pós-guerra passa para uma fase do corpo bem-comportado, utilitário e otimista antes de se permitir o direito ao *trabalho de luto*[1]. A retomada ou continuação da apologia ao corpo e ao prazer do corpo ganha maior impulso na terra dos vencedores, os EUA, onde pelo menos duas correntes contrastantes se destacaram: uma moralista, marcial, politicamente correta e obediente e outra na contramão do *american way of life*, ou seja, o *beatnik*, o *rock'n roll*, o *flower power* e os movimentos estudantis que levaram a cabo a liberação sexual.

As artes cênicas têm um papel importante nessa evolução. O Living Theater e o Teatro Oficina concretizam a revolução sexual em cena. Já o teatro de Grotóvski, impregnado pela experiência da guerra e do pós-guerra e pelo catolicismo polonês, encena o corpo em sacrifício. O Japão vive a revolta do corpo (carne) em forma da dança *butoh*. Na maior parte da Europa surge um movimento performático radical inspirado pelo questionamento artaudiano dos códigos da linguagem do corpo social e dos tabus sexuais, envolvendo ações corporais auto-flagelantes..

Desde o final do século passado, os movimentos ecológicos e do naturalismo operam com *status* científico. O desenvolvimento tecnológico culminou no hipercorpo do século atual. Uma espécie de retomada do corpo "heróico", mas sem finalidades sociais práticas: hipermusculoso, hiperlindo, hipersexual, hipersaudável, pansexual, ciborgue, corpo protético, remodelado por cirurgias plásticas e geneticamente manipulado. Tentativa de "imortalizar a efemeridade". Comunica-se (ou vende-se) tudo por meio do corpo como elixir da juventude eterna, caso contrário não se vende (ou se comunica) nada. Reconhecimento e valor social parecem estar irremediavelmente ligados ao hipercorpo de consumo. Hiper-consumir e ser hiper-consumido. Nosso corpo, mídia primária, é responsável direto pelo sucesso ou insucesso de nossas vidas. Por isso tem sido crescentemente reavaliado e reestruturado num mundo cada vez mais populoso e competitivo.

ARTES DO CORPO NO BRASIL

Em diversas áreas do conhecimento aumentam, em quantidade e qualidade, as reflexões científicas sobre o corpo e seu poder de comunicação, gerando uma preferência entre os pesquisadores pela interdisciplinaridade como método de trabalho. Recentemente, tem ocorrido no âmbito das artes cênicas no Brasil uma crescente e salutar preocupação com o corpo e sua capacidade de comunicar com arte.

A Taanteatro Companhia é tanto parte como agente desse processo de emancipação das artes cênicas brasileiras. Seu surgimento, no início dos anos 1990, reflete e sintetiza a investigação coreográfica e teatral feita na década anterior. A expressão "taanteatro" denomina, ao mesmo tempo, a companhia teatral e um guia de noções e habilidades com a função de auxiliar e preparar o performer.[2]

Fundada em São Paulo, em 1991, a Taanteatro vem colaborando para a evolução das ações investigativas e criativas no âmbito das artes cênicas contemporâneas nacional e internacionalmente por meio de processos didáticos, reflexivos e criativos, entre eles específicos: 1. um conjunto de práticas corporais – visando a preparação e o desenvolvimento do performer e do corpo cênico; 2. uma abordagem teórica, (com terminologia própria e em processo), que serve como ferramenta de análise e construção da presença e do acontecimento cênicos; 3. um repertório de encenações.

O processo de pesquisa e criação é interdisciplinar (filosofia, literatura, ecologia, antropologia, mitologia, artes em geral etc.), plurimedial (dança, palavra, música, figurino, cenografia, circo, formas animadas, vídeo-arte, luz etc), interativo e transcultural: invade e se deixa invadir por corporalidades múltiplas, gerando uma arte mestiça, de fronteiras indefinidas, porosas e impermanentes.

A interatividade do processo de pesquisa acaba por dissolver fronteiras entre sujeito e objeto da investigação. Os performers são também pesquisadores, e seu trabalho criativo é o objeto de sua pesquisa. No contexto da prática teatral o processo de pesquisa é inevitavelmente iterativo: um trabalho gradativo de fazer, refletir e refazer que dialoga com as dimensões mais espontâneas e incorruptíveis da arte: desejo, intuição, acaso, sonho. Pesquisa e criação andam juntas. O repensar constante das próprias enunciações – uma ação investigativa como um *eterno originar* – é tarefa complexa, já que todas as tentativas de transformar os corpos e as artes organizadas esbarram constantemente em códigos psicofísicos e socioculturais herdados e incrustados na vida.

A Taanteatro Companhia insere-se no desenvolvimento teatral mais recente, o chamado *teatro pós-dramático*, em que a realidade intensiva e energética do corpo ganha função central. Nossa intenção é investigar a comunicação teatral como processo dinâmico e energético tendo como guia – teórico e prático – o *princípio tensão* e seu desdobramento na experiência taanteatro. A dimensão relacional e dinâmica dos elementos que integram a concepção do corpo cênico e de sua maneira de comunicação culmina na figura da *pentamusculatura*, que procura integrar todos os elementos da cena e fornece uma visão radicalmente ampliada do corpo. O agente integrador, a *ten-*

são, é entidade ao mesmo tempo conceitual e abstrata, concreta e material. Esse elemento central de nossa reflexão cênica é entendido como processo de mediação e concebido sob três perspectivas: como princípio constitutivo do corpo, princípio dinâmico e estrutural da dramaturgia e princípio comunicacional.

Inicialmente o leitor acompanhará, por meio de um panorama breve porém revelador, como o princípio tensão opera nas artes cênicas em geral. A partir do segundo capítulo nosso desafio é descortinar a teoria e a prática da experiência taanteatro ou *teatro coreográfico de tensões*, focadas no princípio tensão dinamizador tanto de corpos e de sua expressão quanto de dramaturgias cênicas.

Tensão e artes cênicas

Com a finalidade de contextualizar histórica e conceitualmente a tensão, selecionamos aqui algumas perspectivas marcantes acerca de sua concepção e operação ao longo do desenvolvimento das artes cênicas. Em vista da antigüidade e complexidade da história dessas artes, o panorama apresentado é necessariamente fragmentário e concentra-se nos aspectos de maior relevância para o objeto de nossa investigação.

TENSÃO COMO REDE

Lothar Pikulik, ao analisar o conceito *ação* no drama,[3] diferencia quatro dimensões:

1. ação subjetiva (ação e interação dos personagens);
2. jogo (a interpretação dos atores);
3. influência extra-subjetiva (destino, Deus, determinação social, linguagem);
4. estrutura e princípio organizacional da peça teatral.

Cada dimensão é constituída por uma multiplicidade de *fatores de ação*, formando um conjunto de relações que se dinamizam quando os fatores agem como forças e provocam o acontecimento dramático: as relações se transformam em jogo de forças.

O drama como interação, quer dizer, como jogo de forças, resulta antes de tudo de relações polares. É a morte do drama quando uma ação dramática se constitui somente a partir de forças unidirecionais.[4]

O drama expõe uma "rede de polaridades", como por exemplo: burguesia e nobreza, convenção social e paixão amorosa, virtude e maldade, razão e emoção, e estabelece a constelação básica dos conflitos e seus respectivos representantes (protagonistas e antagonistas) logo no início da peça, para, a seguir, desenvolver o jogo dos adversários. O jogo de forças se desenrola num vaivém de ações e reações de crescente intensidade, passando por intrigas e efeitos involuntários, reforçando-se mutuamente e ganhando dinâmica própria até que se "descarregam violentamente e de forma destruidora numa catástrofe".[5] Ao tentar sistematizar as polaridades no drama, Pikulik enumera polaridades políticas, sociais, morais, religiosas, psicológicas e eróticas. Aos conflitos entre personagens e fatores de ação somam-se ainda conflitos internos dos personagens.

TENSÃO E DRAMA CLÁSSICO

O termo *drama clássico* denota não somente um drama de uma época considerada clássica, mas também o fato de ser construído de acordo com as leis clássicas da forma: simetria, equilíbrio, coerência e unidade.

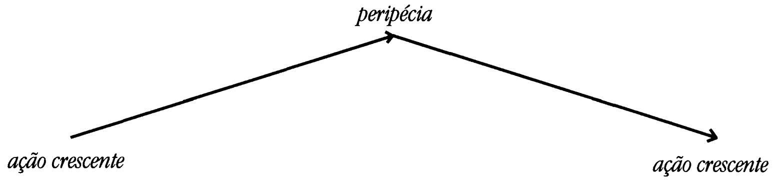
A dramaturgia aristotélica prevê três unidades básicas do espetáculo:

* unidade do local (a peça toda se passa num mesmo cenário);
* unidade do tempo (ação da peça reduzida a um único dia);
* unidade da ação (o drama deve concentrar-se numa linha principal de ação, ter um nexo interno entre todos os segmentos da ação e forma fechada);

Aristóteles explica a *forma fechada da ação:*

> Estabelecemos que a tragédia é a imitação de uma ação em sua totalidade, cuja extensão é de certa medida, porque pode uma coisa ser inteira sem ter extensão. Inteiro é o que tem começo, meio e fim. Começo é aquilo que, em si, não segue necessariamente outra coisa, mas depois do que existe outra coisa, à qual necessariamente ele estará unido. Fim, ao contrário, é o que, por natureza, acontece depois de alguma coisa, quer de modo necessário, quer porque assim é na maior parte das vezes, mas depois dele não há nada mais. Meio é aquilo que se segue a outra coisa e após o que outra coisa vem. Os enredos bem constituídos, portanto, não devem começar nem terminar num ponto qualquer, ao acaso, mas servir-se dos princípios referidos.[6]

A quarta característica da unidade de ação é a *finalidade*, isto é, o desenvolvimento conseqüente da ação em direção ao fim. O desenvolvimento da ação tem duas fases principais: enredo e desfecho, divididas por uma inversão no ponto de mudança – no meio – chamada *peripécia*.



A fase do enredo é freqüentemente denominada *ação crescente,* e a fase do desfecho, *ação decrescente*. A parte inicial do enredo pode ser chamada de *exposição*. A parte final do desfecho, *catástrofe*. Cada fase tem um ponto específico de subdivisão. Na fase da ação crescente existe o *momento de agitação*, no qual o conflito se atualiza plenamente, e na fase decrescente existe o *momento retardatário*, ponto de desaceleração da ação, quando parece que a catástrofe é ainda evitável. O esquema do drama clássico sublinha o aspecto antitético e simétrico de sua construção. A divisão em três ou cinco atos serve à divisão em duas fases, tendo a cena do meio como centro. Com freqüência o ponto de mudança é também o ponto alto da peça, trazendo uma transformação para o herói e o desenvolvimento do drama como um todo.

Na dramaturgia clássica, salienta Patrice Pavis, a *tensão dramática* é um "fenômeno estrutural que liga entre si os episódios da fábula e, principalmente, cada um deles, ao final da peça".[7] A curta duração do espetáculo força o autor teatral a uma seleção qualitativa dos ingredientes que pretende comunicar. É preciso reduzir e concentrar, ou seja: *epitomar* o material.[8] A redução da fábula aos elementos indispensáveis cria uma série de lacunas (narrativas e explicativas) entre as cenas do drama. Cenas distintas de maior importância e intensidade se chocam e aumentam a tensão. Um recurso tensivo importante nesse processo seletivo é a dramaturgia que inicia *medias in res* (com a ação já em pleno andamento), preferencialmente no momento em que o conflito desabrocha. À tensão estrutural do drama com foco no final corresponde uma expectativa do leitor, que tenta antecipar o fim. Pavis reforça essa afirmação referindo-se à noção de Emil Staiger acerca da tensão: princípio específico da arte dramática em que cada ação "estica a corda até que ela dispare a flecha mortal".[9]

Indeterminação e imprevisibilidade

A função estrutural e comunicativa da tensão no drama foi analisada pelo teórico do teatro Martin Esslin, em *Anatomia do drama*, e ilustrada com exemplos que variam de Shakespeare, Beckett e Tchekov a Frisch:

> uma obra dramática depende do equilíbrio extremamente delicado entre uma multiplicidade de elementos que devem contribuir para o desenho total e que são totalmente interdependentes.[10]

Em vista desta concepção relacional e integrada das linguagens que compõem o teatro, não surpreende que Esslin confira à tensão um papel decisivo tanto na construção da encenação quanto em relação à sua dimensão comunicativa. Esslin destaca como tarefa básica de qualquer drama a captação da atenção do público. A encenação que fracassa neste quesito põe tudo a perder e, assim sendo

> a criação de atenção e tensão (no seu sentido mais amplo) é base de todas as leis da construção dramática. Expectativas precisam ser despertadas, sem nunca serem satisfeitas antes de a cortina cair; a ação dramática precisa aproximar-se visivelmente de seu alvo, mas nunca pode atingi-lo antes do fim; e antes de tudo é preciso uma constante alternância de tempo e ritmo, pois qualquer monotonia diminuiria a atenção e causaria tédio e sonolência. A atenção e a tensão não precisam ser geradas exclusivamente pelos elementos da ação dramática.[11]

Existe uma grande variedade de recursos capazes de criar tipos distintos de tensão, manifestos em perguntas como:

* O que vai acontecer?
* Eu sei o que vai acontecer, mas como será que vai acontecer?
* Eu sei o que e como vai acontecer, mas como será que x vai reagir?
* O que será que estou vendo acontecer?
* Esses acontecimentos parecem formar um esquema, mas que tipo de esquema é esse?

Segundo Esslin, seja qual for a indagação, ela precisa emergir no público logo no início do espetáculo. A tensão precisa ser mantida até que a solução final seja atingida. O autor concebe essa relação entre espetáculo e público como um grande arco de tensão sustentado durante toda a duração da ação dramática.

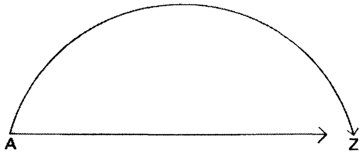


FIGURA 1

No entanto, um único elemento de tensão é insuficiente:

> Ao arco principal da ação será necessário sobrepor uma série de arcos subsidiários, originados de elementos subsidiários de tensão. [...] O componente principal de tensão, por assim dizer, leva o subsidiário na garupa.[12]

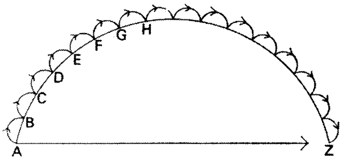


FIGURA 2

Esslin afirma a existência de uma necessidade de distribuição de elementos de tensão sobre todos os segmentos da ação "sobrepostos ao [...] ímpeto de tensão da peça inteira" e sublinha a importância da consciência, por parte do diretor e dos atores, da relevância estratégica e tática da interação entre o arco principal de tensão e as tensões subsidiárias, chamando atenção para os "elementos de microtensão resultantes de cada fala isolada, do diálogo ou de cada pequeno detalhe ou atividade física ou gestual nos quais os atores estejam engajados em um dado momento".[13]

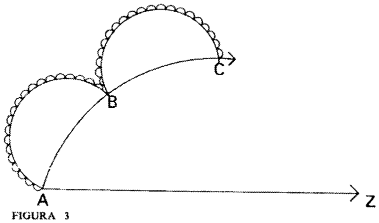


FIGURA 3

A tensão principal do drama e mesmo suas unidades menores de ação dependem de uma certa *indeterminação* e *imprevisibilidade*. Qualquer problema, pergunta ou gesto deve estar aberto para pelo menos duas soluções distintas, e assim gerar tensão. Num desenho meramente esquemático, Esslin aponta três níveis essenciais de tensão que na prática se diferenciam numa "imensa variedade de elementos de interesse e tensão atuando uns sobre os outros":[14]

1. arco de tensão principal (o problema em questão precisa de pelo menos duas soluções possíveis);
2. tensão de cada cena (cada cena precisa de pelo menos duas soluções possíveis para seu objetivo);
3. a tensão nas unidades menores de diálogo e ação (formulações e metáforas surpreendentes; elementos visuais e sonoros diferenciados; gestos, movimentos, entonações e olhares inesperados);

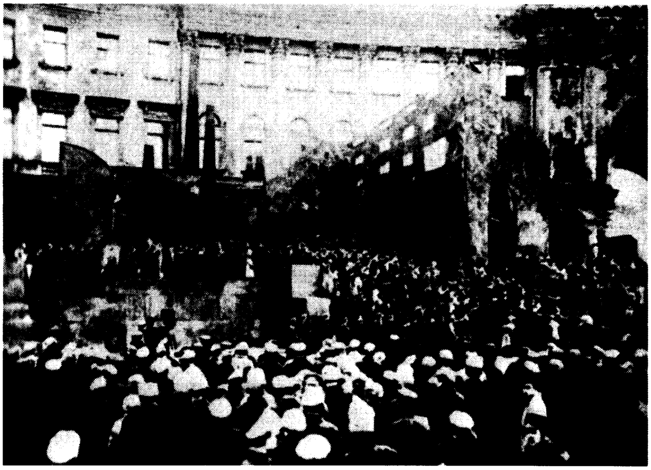
"O previsível é a morte da tensão e, por isso mesmo, do drama", alerta Esslin. "Falas que só provocam respostas previsíveis, gestos que apenas repetem o que já foi transmitido por outros meios são coisas mortas e devem ser eliminados."[15]

DA DRAMATURGIA CLÁSSICA À DRAMATURGIA MODERNA

A virada do século XIX para o XX é marcada pelo surgimento de diversas vertentes de transformação sociopolítica e prepara culturalmente a era dos manifestos do simbolismo, expressionismo, abstracionismo, dadaísmo, futurismo, surrealismo e construtivismo. Se esses movimentos de ruptura artística contribuem para a libertação da encenação teatral do domínio da literatura, eles compartilham, por outro lado, a sujeição a programas ideológicos.[16] Em relação ao teatro, apesar de suas diferenças ideológicas significativas, as correntes vanguardistas dividem a mesma aversão às convenções do teatro burguês e à dramaturgia aristotélica, a negação do psicologismo e a rejeição do idealismo iluminista, do racionalismo e do naturalismo teatral.[17] Motivados pela busca de um novo ser humano ou de uma sociedade utópica, revolucionam a dramaturgia, a tecnologia e a encenação teatrais, e com elas a compreensão do espaço cênico, além de ampliarem as noções do corpo do ator, da função do encenador e da relação entre atores e espectadores.

O que está em jogo é a *teatralização do teatro* proposta por Evreinoff,[18] sua afirmação como arte autônoma e, ao mesmo tempo, plurimedial. Esta tendência, prefigurada no *Gesamtkunstwerk (obra de arte total)* proposto por Wagner e na dimensão do teatro mítico e musical vislumbrado por Nietzsche, encontra agora o suporte do desenvolvimento industrial, possibilitando o uso amplo de novas tecnologias que provocam a mobilização radical do espaço cênico com recursos diferenciados de iluminação, palcos e platéias móveis, pontes, elevadores, máquinas diversas e cenários inéditos. Além da música, da dança, da pintura e da arquitetura, o filme entra em cena.

Com a integração e o aproveitamento de todas as linguagens e técnicas artísticas, recursos da construção civil e do exército, enfim, com a inclusão de todos os *genres* e todas as mídias, o teatro abre-se para uma era de tensões intermodais inéditas, estendendo o



Ataque ao Palácio de Inverno, *encenação de espetáculo de massa de Nicolai Evreinoff, Petersburgo, 1920.*

sistema da linguagem de forma imprevisível, gerando outras velocidades de expressão e percepção. É um ataque com recursos mecânicos, elétricos e hidráulicos que abala a dramaturgia burguesa e com ela a separação convencional entre palco e platéia (o palco italiano). Encena-se, em grande estilo, em espaços não-convencionais (paisagens naturais, ruas, praças, fábricas etc.). Neste processo, artistas plásticos e arquitetos, como Kandinski, Prampolini, Moholy-Nagaly e Léger, têm um papel decisivo. O projeto do *Totaltheater* (teatro total) de Walter Gropius é o exemplo maior desta tendência.

No campo do texto, as invenções poéticas do dadaísmo, do futurismo e do surrealismo revolucionaram o uso da palavra falada, libertando-a de sua lógica cotidiana e referencial para salientar sua materialidade sonora e seu poder associativo, gerando tensões fonéticas, morfológicas, semânticas, sintáticas e pragmáticas antes não imaginadas. O anarquismo performático inaugurado pelo irreverente Alfred Jarry, com continuidade nas *soirées non-sense* dadaístas, a *varieté* do futurista Marinetti, os escândalos planejados dos surrealistas, o *music hall*, a estética de máquinas de Fernand Léger e a *Merzkunst* de Schwitters,[19] para citar somente algumas propostas da época, modificaram completamente a noção estética do teatro, sua dramaturgia e seus modos de expressão e produção de sentido, preparando o caminho para tendências posteriores como o teatro do absurdo, o *happening* e a *art-performance.*

A presença de artistas plásticos no futurismo e no dadaísmo colabora com o desenvolvimento do teatro de objetos e de formas animadas e de um teatro abstrato formado por luzes, cores e ruídos, opondo à organicidade do *Gesamtkunstwerk* uma síntese teatral abstrata.

Seguindo as idéias de Nietzsche, que somente acreditava num deus-dançarino, o teatro na aurora o século xx exige o *ator sintético* proclamado por Mardschanoff e desenvolvido pelo *teatro desacorrentado* de Alexander Tairov. Esse *Überschauspieler* é ator, dançarino, atleta e músico ao mesmo tempo.

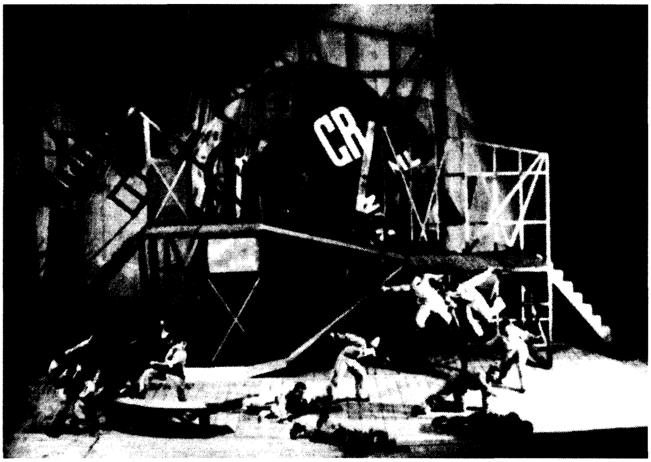
Não são somente idéias e programas, mas sobretudo encontros de pessoas que abrem novas perspectivas às artes. Alguns dos encontros artísticos e pessoais que motivaram o desenvolvimento coreográfico do teatro foram os de Dalcroze e Mary Wigman e de Dalcroze e Adolphe Appia. Este último influenciou, via Jacques Coupeau, os maiores expoentes do teatro francês (Jouvet, Baty, Dullin e Pietoeff).[20] As colaborações entre Gordon Craig e Isadora Duncan e entre Laban e Wigman tiveram conseqüências diretas para o fazer cênico europeu, principalmente alemão, com ressonâncias no EUA e no Japão.

A valorização e problematização do potencial expressivo do corpo como meio de produção principal do teatro, muito além de diferenciar a gama de tensões entre mensagens verbais e não-verbais, acompanha e concretiza o movimento de sua autonomia em relação ao texto literário. As tendências ideológicas principais desta valorização do corpo são, por um lado, a do corpo como instrumento (a disponibilidade imediata do corpo do ator para as intenções do encenador e do próprio ator) e, por outro, o corpo visceral e orgiástico.

A visão do corpo como instrumento é tradicionalmente mais ligada à esquerda política (Meyerhold, Schlemmer/Bauhaus, Piscator, Brecht). No extremo dessa tendência de instrumentalização encontra-se a desindividualização e mecanização total do corpo do ator em nome da revolução das massas e da modernidade industrial e científica, ou a substituição do corpo humano imperfeito pela *Übermarionette* (super-marionete) de Gordon Craig, que atenderia aos desejos onipotentes do diretor. O aspecto problemático do corpo visceral, presente nas concepções expressionistas e artaudianas, reside numa eventual crença nas verdades da carne, isto é, numa postura acrítica em relação ao condicionamento social, cultural e histórico do corpo, partindo do mito de sua pureza original.

TENSÕES INTERMODAIS

A revolução russa promove também uma revolução teatral. O diretor Vsevolod Meyerhold, ocupado ao mesmo tempo com o teatro de propaganda, o *proletkult* (cultura do proletariado) e a vanguarda teatral da União Soviética, foi nos anos 1920 um dos mais influentes



Encenação de peça de Crommelynck por Meyerhold, Moscou, 1922.

agentes do processo de transformação do teatro em veículo para o levante das massas. Para tal finalidade, Meyerhold exige um *teatro de estádio* capaz de atrair dezenas de milhares de espectadores, afirmando que "o teatro se tornará a praça de quartel para a formação do novo ser humano".[21] Meyerhold desejava superar a alienação entre arte e vida e acreditava que, na sociedade de trabalho, o trabalho do ator será considerado produção necessária para a organização correta do trabalho de todos os cidadãos. Duas de suas invenções destacam-se em seu projeto para as massas: o construtivismo dinâmico da encenação e a biomecânica.

O construtivismo dinâmico pretende a revisão de todos os cânones metodológicos do antigo teatro, sua industrialização e reforma a partir do paradigma do mundo tecnológico. Elimina o palco italiano e todos os elementos decorativos, povoando o espaço cênico com uma arquitetura cinética de andaimes, escadas, blocos e arcos, plataformas, terraços e paredes rotatórias e móveis vertical e horizontalmente, carros, motos e bicicletas. A modernização e mecanização da encenação pretendem substituir o teatro ilusionista e não objetivam mostrar um produto acabado ao espectador, mas torná-lo co-criador. Além de aproveitar todas as conquistas tecnológicas, "todos os meios de que as outras artes dispõem precisam ser utilizados para agir, organicamente fundidos, sobre o público",[22] – e entre estes meios está o filme.

À mecanização e mobilização geral da encenação corresponde a biomecânica, método de treinamento de atores desenvolvido por Meyerhold que visa formar uma expressão teatral científica, adaptando a atuação às condições de produção da sociedade. Atuar, diz o diretor, é criar formas plásticas no espaço. Seu paradigma de ator é ao mesmo tempo cantor, bailarino, equilibrista, ginasta e palhaço, e é inspirado na leveza dançante do trabalhador experiente, caracterizada por economia de movimento, ritmo, equilíbrio e resistência, resultando numa produtividade máxima. Meyerhold chega a declarar a necessidade de um taylorismo teatral e define o ator com a fórmula A (ator) = C (construtor) + C1 (corpo).[23] A biomecânica molda uma atuação essencialmente coreografada e insiste na eliminação do psicologismo e do individualismo teatrais. A partir de um estudo minucioso do gesto, procura o *gesto simbólico*, o qual, em oposição às técnicas naturalistas de Stanislávski e acompanhando a inversão materialista da relação matéria-espírito, realiza-se de fora para dentro: o gesto não surge como expressão de um estado mental ou emocional do ator, mas é a forma coreográfica, a forma material do gesto, que provoca os estados emocionais do ator capazes de comover e contagiar o público.

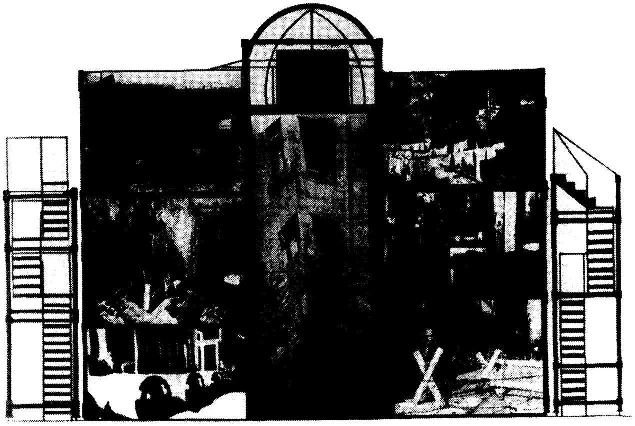
CONFLITO-TENSÃO

Contemporâneo de Meyerhold, e como este entusiasta da revolução soviética, o diretor teatral e cineasta russo Sergei Eisenstein considera que a fundamentação filosófica do ser, e por extensão da arte, é dinâmica e tem como princípio fundamental o conflito entre opostos ou o conflito-tensão. Para Eisenstein o ser é "evolução constante a partir da interação de dois opostos contraditórios", e é da irregularidade "que nasce toda vitalidade e dinamismo da obra de arte".[24]

Além da função emocional, Eisenstein atribui ao conflito na obra de arte uma função conceitual. A criação de um novo conceito gera tensão no campo do pensamento dinamizando visões tradicionais. Eisenstein empresta da música a idéia do intervalo para ilustrar, além do aspecto constitutivo, a função da tensão no interior da obra de arte. É a quantidade de intervalo que determina a pressão de tensão. A tensão resulta de incongruências espaciais e temporais cujo ritmo é impresso na percepção: "o grau de incongruência determina a intensidade ou a tensão da impressão que constitui o elemento real do ritmo autêntico".[25] A expressão surge como forma espacial desse dinamismo e as fases de sua tensão constituem o ritmo, que tem como princípio básico o conflito enquanto encadeamento de tensões, as quais, por sua vez, constituem o campo tensivo. O campo tensivo pode ser caracterizado a partir do conflito interno de uma tese ou idéia (linguagem verbal), da forma espacial deste conflito, inclusive através de sua intensidade crescente por meio de sua *mise en scène*. Eisenstein enumera os conflitos gráficos, de planos, de volumes, espaciais, de luz e de tempo – entre assunto e ponto de vista, entre assunto e natureza espacial, evento e natureza temporal (câmera lenta, por exemplo), entre complexo óptico e sonoro (contraponto audiovisual) – e ressalta particularmente a tensão entre a dramaturgia da forma visual e a dramaturgia do argumento.

TENSÃO ÉPICA *VERSUS* TENSÃO DRAMÁTICA

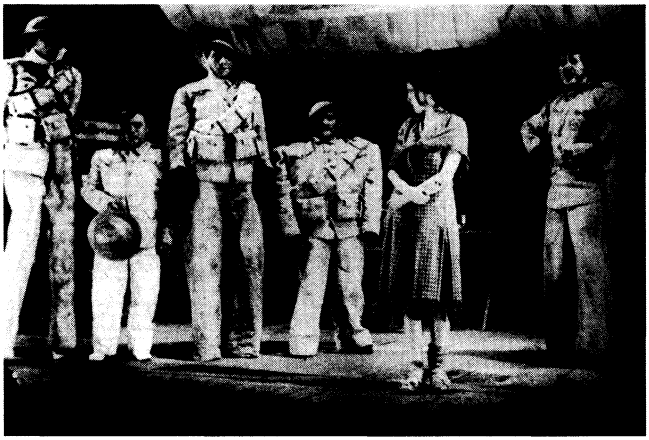
A grandiosidade e plurimedialidade encenatória de Meyerhold teve seu correspondente alemão no teatro político e épico de Erwin Piscator, entre cujos colaboradores destaca-se o poeta, diretor e teórico teatral Bertolt Brecht, figura de influência determinante no teatro do século XX. A partir das teorias históricas e políticas do marxismo, Brecht desenvolveu uma crítica e uma superação do teatro dramático clássico, propondo uma dramaturgia antiaristotélica, antimetafísica, materialista e pretensamente científica: o teatro épico, compreendido também como teatro didático. Brecht queria instalar a dialética no teatro para mostrar ao público *o mundo a alcançar* e, assim, convidá-lo a interferir de modo transformador nos processos naturais e sociais.



Modelo da estrutura de palco com telões de projeção móveis para o espetáculo Hoppla, wir leben! *de Ernst Toller na encenação de Erwin Piscator.*

O teatro épico é um teatro literário e se opõe, a partir da teleologia histórica do marxismo, tanto à mera materialidade do teatro naturalista quanto aos processos de fusão mágica do *Gesamtkunstwerk*, que, segundo Brecht, degrada e subjuga seus elementos participantes, inclusive o público. Como Meyerhold, Brecht proclamava "um teatro científico, capaz de transformar dialética em prazer". O teatro épico "expõe aos construtores da sociedade as experiências da sociedade, as passadas e as atuais"[26] com a intenção crítica-didática de "ensinar a seus espectadores um comportamento muito específico e prático que visa a mudança do mundo".[27]

Alguns autores atribuem à tensão e aos mecanismos de suspense a capacidade de manter a atenção e distrair o leitor do significado ideológico de uma obra. Essa crítica ganha sua maior expressão no teatro épico de Bertolt Brecht.



Homem é homem *de Bertolt Brecht encenado no Teatro do Estado, Berlin, 1931.*

No teatro aristotélico, diz Brecht, é o pensamento (as idéias) que determina o ser, no teatro épico é o inverso. O teatro aristotélico (ou dramático) se baseia na ação e no envolvimento do espectador no interior da ação, possibilitando-lhe sentimentos e experiências, mas consumindo sua atividade. Nele, o ser humano é tido como já conhecido e imutável. O desenvolvimento de sua dramaturgia é linear, com uma cena apontando para a próxima, numa evolução crescente e necessária, direcionando toda a tensão para o desfecho da peça. A estrutura do teatro épico, em contrapartida, é narrativa e coloca o espectador no papel do observador, estimulando sua atividade no sentido de tomar decisões ao desafiar suas visões de mundo frente a situações e argumentos. O espectador encontra-se fora da cena, oposto a ela, estudando-a, e passa por processos cognitivos que transformam seus sentimentos em conhecimentos. O ser humano é aqui objeto de estudo, sujeito à transformação e apto a transformar seu mundo. Na encenação, cada cena vale por si mesma, seguindo o princípio da montagem num desenvolvimento ondular e em saltos que coloca a tensão no desenrolar da peça.

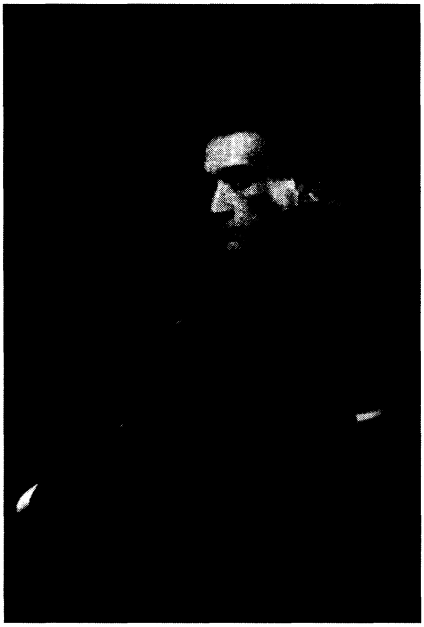
O processamento da tensão no teatro épico é ligado a um estilo específico de atuação, inspirado pelo teatro chinês. O termo principal exposto por Brecht em sua "nova técnica da arte de atuação" é o *Verfremdungs-Effekt*,[28] o *efeito V*, e tem uma relação lógica estreita com a postura crítica do ator e do espectador no teatro épico. Uma vez que seu objetivo didático maior consiste na análise e no posicionamento críticos, deve-se evitar qualquer identificação ou empatia em relação ao objeto estudado, como por exemplo um determinada personagem, com suas interações dentro de um contexto específico. Para tanto, é necessária a remoção de qualquer elemento, seja este a quarta parede ou efeitos mágicos e hipnóticos, que criam no público a ilusão de assistir a um acontecimento real ou natural.

O efeito V pretende um distanciamento do objeto de ação e percepção (por exemplo, uma personagem e seu comportamento), de tal modo que o objeto, por mais corriqueiro que seja, deixe de parecer familiar, normal e necessário. O objeto se torna estranho e desperta a atenção crítica. O ator provoca esse efeito através do "nítido gesto de mostrar" que está mostrando algo, em outras palavras, ele deixa claro, através de técnicas artísticas específicas, que ele não é, mas apenas representa uma determinada personagem com seus respectivos comportamentos. A exposição dos comportamentos deve ser de tal forma que a atuação sempre permita imaginar alternativas para o comportamento em questão. O ator assume um ponto de vista crítico em relação à sua personagem e, desta forma, desperta também no público uma atitude socialmente crítica. O ator do teatro épico não encarna, nem se transfigura em sua personagem através da empatia e da identificação. A empatia em relação à personagem tem uma função temporária no processo de ensaio, servindo para apropriar-se de determinadas características da personagem. Em analogia ao trabalho do historiador, que levanta fatos históricos para possibilitar sua discussão crítica, o ator deve tratar e expor a personagem e seu comportamento como se fosse uma terceira pessoa. É deste modo, afirma Brecht, que o mundo pode ser abordado e transformado.

TENSÃO E TEATRO DA CRUELDADE

A Europa do início do século XX começa a conhecer o teatro oriental através da apresentação de companhias chinesas, japonesas e balinesas em diversos países do continente, e por meio de viagens de artistas europeus para a Ásia. A fascinação e a absorção heterogênea da teatralidade e espiritualidade orientais e de seu formalismo rigoroso se tornam evidentes em homens de teatro tão distintos quanto Meyerhold, Brecht e Artaud. O teatro japonês provoca mudanças na concepção do espaço cênico de Meyerhold, o estilo chinês de atuação inspira

---



Antonin Artaud.
em foto de Man Ray

teoria e prática do distanciamento de Brecht, e o modo regrado e impessoal do teatro de Bali, sua "despersonalização sistemática" onde "tudo produz o efeito máximo"[29] estimula Artaud na concepção de "uma nova linguagem física, baseada em signos, não em palavras".[30]

Apesar de Brecht e Artaud terem sido ambos influenciados pelo teatro oriental, nada poderia ser mais díspar do que as fundamentações filosóficas e os objetivos desses dois talvez mais influentes pensadores do teatro do século XX. O teatro didático e materialista de Brecht propõe um espectador reflexivo (dentro da lógica marxista) e transformador do mundo. Artaud exige um teatro mágico e metafísico, no qual o espectador entra em contato com o devir do mundo através do estado de transe. Brecht sempre ressaltou a diversão no teatro, Artaud rejeita-a por completo.

Artaud imagina ressuscitar o teatro como espetáculo total e de massa, o que Meyerhold já havia realizado, embora com premissas ideológicas inteiramente distintas. Segundo Artaud "a massa, hoje como antigamente, tem fome de mistério".[31] O mistério (ou enigma) é um dos primeiros critérios de tensão que descobrimos no Teatro da Crueldade. De fato, Artaud usa o termo "tensão" uma única vez em sua obra mais conhecida, *O teatro e seu duplo*, para sublinhar que o interesse dos acontecimentos deriva do "grau de extrema tensão" do estado de ebulição moral, não dos acontecimentos em si. Essa tensão "abala o espírito e torna-se para ele um meio patético de traduzir a palpitação inata da vida, da qual o teatro se afastou".[32] No entanto, a ausência do termo não implica a ausência do princípio. Enumeramos a seguir os aspectos do Teatro da Crueldade em que a tensão está presente, de forma mais ou menos explícita:[33]

* tensão entre crueldade e cura (cura por meio da crueldade);
* tensão entre teatro oriental e teatro ocidental;

* encenação de conflitos;
* inovação permanente das formas da linguagem teatral;
* tensões intermodais entre todas as linguagens do espetáculo total;
* teatro como enigma, mistério, perigo e imprevisto;
* intensidade da linguagem teatral como força magnética imediata e vibratória sobre o corpo;
* tensão como dissonância;
* teatro como modo de entrar em contato com o devir;

Artaud descobre no teatro balinês uma "idéia física do teatro" e "uma lição de espiritualidade", que se deve a um combate interior. Os balineses lhe revelam o domínio plástico e físico do teatro, sua criação autônoma como ocupação total e pura do espaço. O teatro tradicional balinês serve como pretexto para o ataque de Artaud às bases do teatro ocidental, um teatro de antipoetas e positivistas, sob domínio de uma gramática que não passa de um reflexo material da literatura. O diálogo, diz Artaud, não pertence especificamente à cena, mas ao livro. O teatro ocidental não usa a palavra "como força ativa [...] que parte da destruição das aparências para chegar até o espírito", mas de forma descritiva. A linguagem descritiva somente delimita a realidade, que "fica sem prolongamentos" e assim não tem poder de tocar "no cerne dos pensamentos e das almas". Na visão de Artaud, princípio e objetivo do teatro são metafísicos. Sua função não é resolver conflitos sociais ou psicológicos, ou servir de campo de batalha para paixões morais, mas expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia, através de gestos ativos, essa parte de verdade oculta sob as formas em seus encontros com o devir e promover dessa forma uma reconciliação com o universo.

O Teatro da Crueldade "foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa" e restitui "todos os conflitos em nós adormecidos". É "uma formidável convocação de forças que conduz o espírito, pelo exemplo, à origem de seus conflitos", pondo "em moda outra vez as grandes preocupações e as grandes paixões essenciais que o teatro moderno cobriu com o verniz do homem falsamente civilizado". Seus temas são cósmicos, universais e retornam aos velhos mitos, atualizando velhos conflitos que serão sentidos diretamente pelo espírito, sem as deformações da linguagem.

A decadência e petrificação do teatro contemporâneo devem-se à falta de contato com uma energia vital e ao rompimento com o perigo, através da sujeição intelectual da linguagem. Artaud reconhece que "toda palavra pronunciada morreu, [...] que uma forma usada não serve mais e apenas convida a que se procure outra forma". O teatro precisa "mudar a destinação da palavra [...] num sentido concreto e espacial, [...] manipulá-la como um objeto sólido e que abala as coisas", isto é, "usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, [...] enfim é considerar a linguagem sob a forma do Encantamento".

Além de propor o redirecionamento da palavra, em *O teatro e seu duplo*, Artaud aponta para uma linguagem própria do teatro, "exterior à linguagem falada", "tudo que se pode dizer e significar independentemente da palavra", em suma: uma linguagem não virtual, mas natural, que "pode não precisar pensamentos, mas fazer pensar". Essa linguagem concreta destinada aos sentidos seria presidida pelo "espírito dos mais antigos hieróglifos" e daria uma nova noção do espaço e do tempo, com o maior número de movimentos e imagens físicas baseados em signos. A linguagem do teatro vislumbrada por Artaud evoca uma poesia natural e espiritual intensa de forças vivas no espaço e

> põe em xeque todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. [...] Esta poesia muito difícil e complexa reveste-se de múltiplos aspectos: em primeiro lugar, os de todos os meios de expressão utilizáveis em cena, [...] como música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário.[34]

A encenação do Teatro da Crueldade não é a transposição de um texto para um teatro e, por este motivo, preconiza o encenador em detrimento do autor, uma vez que "é em relação à cena e em cena que esse espetáculo se organiza". Fazer a peça em cena "impõe a descoberta de uma linguagem [...] ativa e anárquica, na qual tenham sido abandonadas as delimitações habituais entre o sentimento e as palavras". O espetáculo feito em cena

> confunde-se com suas possibilidades de realização, quando delas se extraem suas conseqüências extremas, e as possibilidades de realização do teatro pertencem totalmente ao domínio da montagem, considerada como uma linguagem no espaço e no tempo.[35]

"Não somos livres. O céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. O teatro existe antes de mais nada para nós falarmos sobre isso" – afirma Artaud. A expressão Teatro da Crueldade provocou muitos mal-entendidos. Artaud rechaçou interpretações equivocadas e reducionistas em diversas ocasiões. Para ele, "teatro é ato e emana ação eterna" e "tudo que atua é uma crueldade", sendo a ação teatral verdadeira mas desprovida das conseqüências práticas e utilitárias de uma ação cotidiana. Artaud ressalta o fundo trágico e metafísico do Teatro da Crueldade ao esclarecer que "disse 'crueldade' como poderia ter dito 'vida' ou como teria dito 'necessidade'"; considera seu teatro difícil, talhado "em plena matéria, plena realidade" e lhe atribui o vigor da vida que continua, em outras palavras, o rigor implacável do próprio devir que tudo permeia. A analogia entre vida e necessidade remete diretamente a Espinosa e Nietzsche, e o fato de destinar seu teatro ao devir necessário implica a afirmação desse devir e a tentativa de colocar-se em sintonia com ele.

Artaud acredita no uso mágico e superior do teatro, que "tem a força de influir sobre as coisas", especialmente os corpos. Recusa a separação do corpo e do espírito, dos sentidos e da inteligência, e propõe uma mobilização intensiva de objetos, gestos e signos, utilizados com um novo espírito, para redescobrir "os velhos modos aprovados e mágicos de ganhar a sensibilidade, [...] que consistem em intensidades de cores, luzes ou sons, que utilizam a vibração, a trepidação". Imagina um saber antecipado e uma técnica de tocar pontos do corpo que permitam jogar o espectador nos transes mágicos. Seu espetáculo total e giratório, que varre todas as representações, visa intervir diretamente no corpo com "imagens físicas violentas que trituram e hipnotizam a sensibilidade do espectador, que se vê no teatro como presa de um turbilhão de forças superiores". Esse teatro que perturba os sentidos em favor de um estado mais ou menos alucinatório e de transes quer levar o espectador "a uma espécie de revolta virtual". Considerando o teatro o único lugar do mundo "para avançar diretamente ao organismo", Artaud propõe a violência e a crueldade em nome da cura dos males da civilização. Enxerga em seu teatro "uma terapêutica da alma" e, em função disso, quer "fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar", uma realidade dos "sonhos do teatro com a condição de considerá-los de fato como sonhos e não como decalques da realidade".[36]

O envolvimento comunicativo do Teatro da Crueldade resulta do uso de *dissonâncias* que se dirigem a todos os sentidos. Na música, *dissonância* denota uma combinação simultânea de notas convencionalmente aceitas como em estado de irresolução harmônica ou uma relação entre notas próximas que gera tensão. Acerca da linguagem física e plástica do teatro, Artaud é incisivo: "o segredo do teatro no espaço é a dissonância".

> A aproximação em cena de duas manifestações passionais, de dois núcleos vivos, de dois magnetismos nervosos é algo de tão integral, tão determinante mesmo quanto, na vida, a aproximação entre duas epidermes num estupro sem amanhã.[37]

O que está em questão aqui é o encontro entre dois corpos, que gera, na linguagem de Deleuze, o acontecimento ou puro devir, e que corresponde, no taanteatro, à tensão.

TENSÃO E TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

O teórico teatral Hans-Thies Lehmann lançou, com seu livro *O teatro pós-dramático*, uma tentativa de descrever e conceituar o desenvolvimento do teatro a partir de 1970. No lugar de *pós-moderno*, termo que procura abarcar a complexidade das manifestações culturais de cerca de três décadas (1970 a 1990), Lehmann propõe o conceito *pós-dramático*, de abrangência mais restrita, voltada exclusivamente para as artes cênicas. O autor admite a proximidade do teatro pós-dramático com o teatro energético, esboçado pelo filósofo francês Jean-François Lyotard que, por sua vez, situa-se nos arredores do teatro da crueldade de Artaud. O teatro energético é concebido como teatro de "forças, intensidades, afetos, presenças".[38] Teatro além do drama, do significado e da representação – o que, de acordo com Lehmann, não impede a presença da representação, mas do domínio de sua lógica.

O teatro pós-dramático é caracterizado pelo "desaparecimento do princípio de narração, de figuração e de ordem da fábula"[39] e pela "impossibilidade de fornecer sentido e síntese", apontando apenas para perspectivas parciais. Seus elementos formais recorrentes são: fragmentação, deformação, subversão, transgressão, descontinuidade, não-textualidade, plurimedialidade e a anulação de fronteiras entre linguagens. O texto teatral não é mais a referência central e determinante da encenação, no lugar do discurso aparecem a meditação, o ritmo, as sonoridades, o espaço. É um teatro do gesto e do movimento. Lehmann resume essas tendências como a despedida das tradições da forma dramática, despedida que, no entanto, não exclui as estéticas mais antigas: "o teatro pós-dramático é essencialmente, mas não exclusivamente, ligado ao teatro experimental, disposto ao risco artístico". É *work in progress,* adepto da desconstrução ou dissolução de narrativas, da mistura e simbiose de linguagens ou códigos de encenação.

No teatro pós-dramático o absolutismo do corpo, que burla o sentido através da sensualidade, vive um "deslocamento da semântica para a sintaxe". A realidade dessemantizada do corpo, isto é, o corpo auto-referencial e sua observação se tornam objeto estético-teatral.

Apesar de todos os esforços para domesticar o potencial expressivo do corpo numa lógica, gramática, retórica, diz Lehmann, o corpo se tornou o centro do teatro, o signo central que "nega o serviço do significado" e o ponto irredutível da cena onde se realiza o *fading* de qualquer significar em favor da presença, da fascinação e da irradiação de "uma corporalidade auto-suficiente exposta em suas intensidades e potenciais gestuais – em sua presença aurática e em suas tensões internas e externamente transmitidas".[40]

Some, junto com a representação, a projeção do *corpo ideal*; surge, com absoluto poder de incorporação de todos os outros discursos, o *corpo intenso*.

> O corpo, ao mostrar nada além de si mesmo, ao abandonar a sua significação voltando-se para o gesto livre de sentido, [...] torna-se tema único, [...] com uma significação que se refere à existência social inteira.[41]

Teatro pós-dramático é um teatro de potencialidades do corpo, não através de sua capacidade de significar, mas através de sua presença, da autodramatização da físis e do processo corporal que acontece entre corpos.

> Quando textos e ações cênicas são percebidos de acordo com o modelo da ação tensiva do drama clássico, as condições próprias da percepção teatral recuam: a presença do acontecimento, a semioticidade própria do corpo, os gestos e movimentos dos performers, as estruturas de composição formais da língua enquanto paisagem sonora, as qualidades inesgotáveis do visual além da representação, o desenrolar musical-rítmico com seu tempo próprio etc. – justamente os momentos que constituem a forma do teatro contemporâneo.[42]

No teatro pós-dramático, a tensão dramática clássica é substituída pela realidade da tensão corporal.

DANÇA E PERFORMANCE

É o peso que confere significado à ausência de peso.
Eu percebi que luminosidade acrescentada à luminosidade
não acrescenta tensão, mas a diminui.
Isamu Noguchi

O ensino de dança moderna no Brasil, a partir dos anos 1940 até meados dos anos 1980, baseava-se em exercícios e coreografias fortemente calcados nas noções dinâmicas de fluxo-refluxo, contração-descontração, expansão-recolhimento, tensão-relaxamento dos músculos propriamente ditos e das formas do gesto projetadas no espaço – noções nascidas em ambiente europeu e que, ao lado da abolição do uso da sapatilha de ponta, da quebra da rigidez do tronco e da valorização do uso do peso do corpo em oposição ao estímulo maior à flutuação ou "vôo", constituíram a mais importante ferramenta de ruptura com a verticalidade do corpo imposta pelo balé clássico. Cada uma dessas noções não é mais do que uma variação do mesmo tema: a tensão. Porém, foi só a partir dos anos 1990 que a importância e a amplitude do tema e sua vasta aplicação para os corpos, a vida, a criatividade e a comunicação vieram à tona em solos brasileiros com fôlego renovado.

De meados do século XIX até hoje, a maioria das danças modernas, pós-modernas e contemporâneas são conseqüência daquelas quatro dinâmicas tensivas. Antes de contextualizar o tema da tensão na contemporaneidade de um modo geral e relacionado à experiência cênica taanteatro, veremos brevemente o trabalho dos pioneiros da fase precursora e da fase histórica da modernidade.

PERÍODO FÉRTIL

A evolução das técnicas corporais aparece como decorrência da história do período precursor da dança moderna, o final do século XIX. O pensamento de pessoas como François Delsarte, Jacques Dalcroze e Rudolf von Laban impuseram um novo olhar sobre o movimento e a sua expressão. Delsarte, músico (cantor de formação) de origem francesa, influenciou significativamente a dança moderna dos Estados Unidos da década de 1930 (60 anos após a sua morte), uma geração de coreógrafos como Ted Shaw, Martha Graham, José Limon, Doris Humphrey, entre outros. Pesquisador autodidata, dedicou-se ao estudo das relações entre o gesto e a voz. Detalhista, observava sem descanso o comportamento das pessoas nas ruas e jardins parisienses. Nos hospitais psiquiátricos, além de estudar a gestualidade dos pacientes, assistia a dissecações e lições de anatomia. A partir de suas observações, desenvolveu uma teoria e um código das relações entre o gesto e a emoção. Comediantes, cantores, compositores, mas também políticos, professores e homens da lei freqüentavam suas palestras na Sorbonne. Delsarte cunhou a frase que delega à comunicação não-verbal poder de criação de sentido e significado:

> Não é o que dizemos que convence, mas a maneira de dizê-lo. O discurso é inferior ao gesto porque corresponde ao fenômeno do espírito. O gesto é o agente do coração, o agente persuasivo. Cem páginas às vezes não podem dizer o que um só gesto pode exprimir, porque neste simples movimento aflora nosso ser total.[43]

A influência do suíço Jacques-Dalcroze acontecerá ainda em vida e abrangerá um campo mais vasto: música, dança, teatro, artes plásticas e, mais tarde, as principais linhas de educação somática.

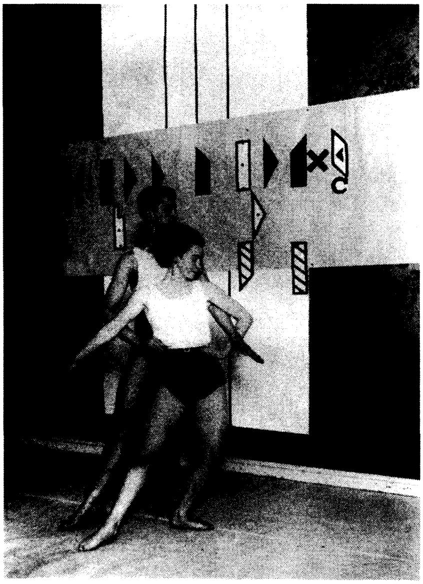
Dalcroze insiste para que, dentro da experiência individual do ritmo,

> a expressão do "sentimento musical" seja controlada pela consciência do "sentimento muscular". [...] Estar atento às sensações musculares experimentadas nessas ocasiões permite reproduzi-las imediatamente, de forma que se inscrevam na memória motora.[44]

Ilustração da "ginástica rítmica" de Jaques Dalcroze.

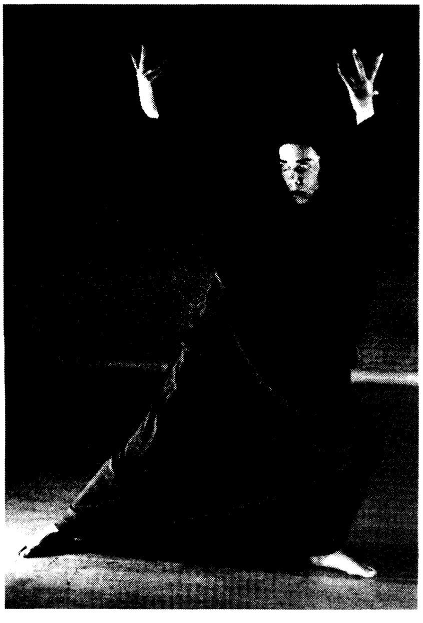
Laban, que foi dançarino, coreógrafo, professor e teórico, foi um dos fundadores da dança expressionista, ao lado de Mary Wigman, Kurt Joos e Harald Kreutzberg. Sua corêutica – arte ou ciência de análise e síntese do movimento – foi alimentada por diversas fontes: exercícios militares, arquitetura, pintura e teatro, mas sobretudo pela observação do movimento humano cotidiano. A dança é pensada por Laban como uma "adaptação ou uma aplicação festiva dos movimentos do trabalho, e, em troca, os movimentos do trabalho como uma aplicação laboriosa dos movimentos de dança".[45] Ele analisou detalhadamente a anatomia humana e suas possibilidades de movimentos no espaço: centrífugos (do centro do tronco para a periferia) e centrípetos (das extremidades para o centro), concentrando-se nos músculos e encaixes dos ossos. Estudou as qualidades dos gestos relacionados ao equilíbrio emocional e espacial – peso/leveza, fluência/não-fluência –, a relação com o espaço (direto/indireto), a velocidade e a força (vigor).

Seu sistema de análise e notação do movimento corporal – *schriftanz* (literalmente, "escritura de dança", e também conhecida por *kinetography*) – foi a sua grande colaboração para o surgimento da dança moderna. Em particular para a dança expressionista alemã, que tem na dançarina e coreógrafa Mary Wigman e no dançarino Harald Kreutzberg seus maiores representantes. Eles basearam suas pesquisas do movimento nas dinâmicas



Schrifttanz de Laban *na Escola de Dança de Berlin.* .

Mary Wigman em Canção do destino.



fluxo-refluxo para se referirem aos impulsos musculares e tensão-relaxamento como princípio fundamental do movimento expressivo.[46]

Desde as primeiras descobertas de Isadora Duncan[47], que se declarava discípula de três "mestres de dança" – Jean-Jacques Rousseau, Walt Whitman e Nietzsche –, 30 anos se passaram até que se revelasse uma estrutura formal para a dança moderna nas décadas de 1920 e 1930.[48] Em termos gerais, invocava-se a teoria de que a dança em todas suas modalidades constituía uma flutuação constante entre os pólos do relaxamento e da tensão.

Em 1953, Paul Love compilou, em sua *Terminologia da dança moderna*, uma variedade de termos de dança moderna que resumiam o seu período inicial e mais fecundo. Chama a atenção o verbete sobre tensão-relaxamento:

> Usar la tensión-relajación como principio rector en una danza le confiere una calidad expresionista altamente subjetiva. La connotación de inercia o agotamiento que el término "relajación" parece acarrear ha conducido al bailarín norte-americano a evitarlo. Para un principio dinámico similar, Martha Graham usa la expresión "contraer-soltar", y Doris Humphrey, "caer-recobrar-se". En 1938, el crítico de danza Dane Rudhyar intentó aclarar el término. Los dos términos tensión y relajamiento no deben, por ello, usarse en danza

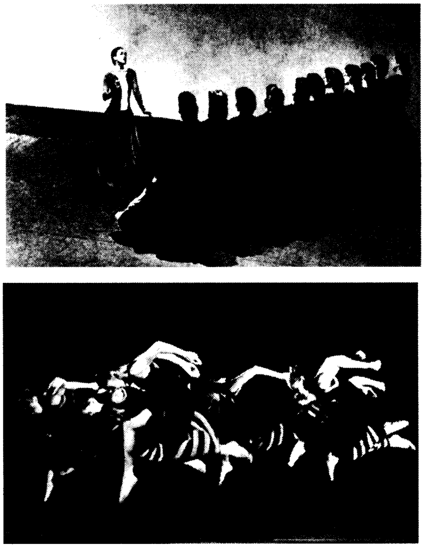
> como opuestos polares. Debería decirse en su lugar tensión y soltar. Las tensiones se producen no solo mediante relaciones entre dos fuerzas polares, sino también por diferencias de nivel, como en las caídas de agua o de energía potencial, eléctrica y hasta psicológica-espiritual. Me veo conducido a interpretar que Mary Wigman no considera 'abspannung', traducido generalmente por relajamiento, como una descarga completa de potencia muscular conducente a un estado vacío o de colapso. Significa un aflojamiento controlado. Ningún aflojamiento creador debe conducir a un agotamiento absoluto de la tensión. [...] El cuerpo reafirma su voluntad hacia la vertical, que es el deseo de estar en tensión creadora.[49]

No verbete *tensão,* Paul Love cita as palavras da dançarina e coreógrafa alemã Hanya Holm, contemporânea de Mary Wigman:

> Ponerse tenso significa desarrollar fuerza [...]. Expandirse es el resultado de dos contracciones opuestas producidas por fuerzas exteriores, como en una faja de goma estirada por los dedos. En danza se utiliza la tensión ya sea como tensión muscular o de intensidad. A la tensión muscular se la denomina contracción, mientras que se reserva el término "tensión" para la condición que resulta de una contracción o para la contracción y su resultado combinados. En un estado cargado, lleno de energía y potencia.[50]

Night Spell *(1951) de Doris Humphrey.*

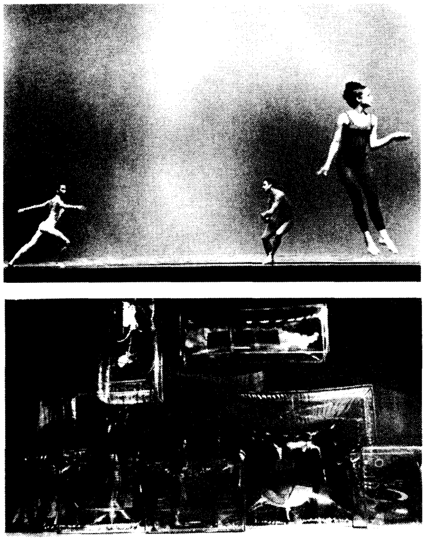
Essas noções eram concretizadas por meio de vocabulários de gestos e notações predeterminados que propunham novas fraseologias do movimento, freqüentemente sobre uma base físico-muscular. Foram geradas na Europa e interpretadas pelos norte-americanos em sua versão apolínea, porque estes evitavam a conotação de inércia ou esgotamento que a situação de relaxamento, complementar à tensão, parecia acarretar. Vem daí a preferência de Martha Graham por *contrair-soltar* e de Doris Humphrey por *cair-recuperar*, em substituição à dinâmica *Anspannung-Abspannung*.[51]



American Provincial *e* Night Journey *(1947) de Martha Graham.*

Mesmo assim, europeus e americanos, concordavam com a necessidade de um sistema comum de notação coreográfica por meio do qual se registrariam os movimentos no espaço, de modo que cada novo bailarino não dependesse apenas da sua memória. Havia a preocupação de eliminar a qualidade efêmera da dança. Nesse aspecto, a *labanotation,* com sua tendência de uniformização e fixação de cânones, serviria de base para um sistema de escritura universal, com resultados tão importantes como os conseguidos pela música mediante um sistema de notação uniforme. Com ou sem códigos fixos, dominava o desejo de busca e revelação de uma dança que "já está no corpo", capaz de ir além de técnicas e vocabulários prestabelecidos. Construir uma dança como processo de busca de afirmação do dançarino como indivíduo mas também como corpo coletivo era o foco de toda uma corrente da dança moderna que buscava a *verdade interior* com eloqüência gestual-emocional. Essa perspectiva da dança como espelho do interior do dançarino frutificará em todo o mundo durante muito tempo. Será um pouco abalada pelo abstracionismo do norte-americano Merce Cunningham, mas ganhará novo impulso no período chamado de pós-moderno (1980 a 1990) na Europa, com destaque para a *nouvelle danse* francesa nos trabalhos de Jean-Claude Gallotta, Maguy Marin, Angelin Preljocaj e Karine Saporta, que exploram as técnicas herdadas do período moderno alemão e americano.

A contribuição de Merce Cunningham para o desenvolvimento da dança foi tão importante ao ponto de inscrevê-la na história da arte contemporânea com um *status* equivalente ao de outras artes. Seu abstracionismo rompia radicalmente com o culto à personalidade, às emoções e aos sentimentos do dançarino, investindo numa expressividade além de qualquer intenção e no abandono das noções de movimento orgânico, narrativo ou representativo. Influenciado pelo pensamento zen e pelo I-Ching, Cunningham delega ao acaso o papel de organizador das relações entre a música, elementos de cenografia, iluminação e dança. Acaso, corpo e técnica são encarados de um ponto de vista totalmente racional para o maior aproveitamento de um virtuosismo das formas corporais. A técnica utilizada nos seus treinamentos visava ao rendimento máximo dos movimentos das pernas.



Suite for Five (1956) *e* Walkaround *(Em homenagem a Marcel Duchamp) de Merce Cunningham.*

> A velocidade, a imprevisibilidade das mudanças de ritmo e direção, sempre ocasionadas por determinação aleatória, exigem dos dançarinos uma disponibilidade e atenção iguais à vigilância que a cidade de Nova Iorque impõe a seus habitantes.[52]

Entendemos o acaso como um plano em que operam o que poderíamos chamar de *tensões aleatórias*. Inicialmente exploradas por Cunningham e imitadas por toda uma geração de coreógrafos abstratos urbanos, seu método é interpretado como uma *revolução tranqüila*, em oposição à dança de Martha Graham (de quem Cunningham foi aluno e solista de 1939 a 1945) cheia de referências da psicanálise.

TENSÕES QUE A GUERRA CRIA I - BUTOH

Na época da Segunda Guerra e do pós-guerra, a tendência do gesto dos artistas da corrente alemã era o relaxamento que segue à tensão, induzindo um movimento que míngua ou diminui constantemente. Ao contrário, os que cultivavam o estilo norte-americano imprimiam um caráter "mais positivo" ao gesto, criando danças que sublinhavam movimentos de recuperação e expansão após quedas e contrações breves. Essa tendência fez com que uma imensa parte das sociedades ocidental e oriental acreditasse, por muito tempo, que a dança moderna norte-americana era a única de futuro, por ser "otimista".

As duas grandes guerras que se abateram sobre o continente europeu no século xx destruíram quase completamente o curso normal das carreiras de seus artistas. Arrasada, a Alemanha atravessou os 20 anos o mais difíceis de sua história. Laban e Joos se refugiaram na Grã-Bretanha, Mary Wigman ficou na Alemanha, mas dedicando-se exclusivamente à pedagogia.

Em geral, a partir dos anos 1960, assistiu-se à invasão da dança moderna americana em todo o Ocidente. As companhias nova-iorquinas realizavam turnês regulares fora dos EUA, particularmente na Europa Ocidental. A dança expressionista e seu princípio dinâmico *Anspannung-Abspannung* chega com força no Japão, influenciando e inspirando, a partir dos anos 1950, os criadores da dança butoh, Hijikata Tatsumi e Kazuo Ohno.

Tatsumi Hijkata (à direita) dirige Kazuo

Na dança, por um lado, as inscrições culturais, sociopolitícas e identitárias do corpo aparecem com profundidade; por outro lado, as barreiras lingüísticas não operam, o que lhe confere o status de arte universal, sem fronteiras. Com a dança butoh os japoneses, além de se apropriarem de técnicas ocidentais, conseguiram produzir uma linguagem gestual totalmente nova e ancorada na complexa contemporaneidade de seu país. Uma contemporaneidade nascida de, pelo menos, dois fatos marcantes: a experiência profundamente traumática da destruição atômica de Hiroshima e Nagasaki e o conflito entre o modo de vida ocidental ultra-moderno e uma cultura milenar como a do Japão.

As obras de Hijikata Tatsumi, criador da *ankoku butoh* (dança das trevas), eram impregnadas de erotismo, morte e pulsões arcaicas. Originário de uma zona rural do norte do Japão e administrador de um cabaré em Tóquio, Hijikata criava a partir da observação dos gestos dos camponeses, dos idosos, das prostitutas, como também de sua irmã, portadora de deficiência física. Esperava que sua dança fundasse uma filosofia e não uma técnica ou um estilo.

Podemos distinguir as seguintes macro-tensões na dança butoh:

* corpo atávico japonês e corpo mestiço;
* cultura arcaica e cultura contemporânea;
* memória e esquecimento;
* consciente e inconsciente;
* nascimento e morte;
* "corpo morto" (vazio, não-significante) e corpo culturalmente estandardizado;
* horizontalidade e verticalidade corporais;
* acaso e predeterminação;

E podemos entender como operam as micro-tensões nas palavras do coreógrafo Ushio Amagatsu, do grupo Sankai Juku:

> Butoh não é uma técnica, mas um método para retornar, através do corpo, às origens da existência e responder à questão: "Quem somos nós?". Isto implica uma grande concentração de energia: o corpo do dançarino de butoh é como uma taça cheia até a borda que não pode receber nem mais uma gota de líquido.[53]

"Always tension!" – Kazuo Ohno sussurrava para mim ao me ajudar com a coreografia do solo *Vocal frase*, que trabalhava para apresentar em Tóquio com música ao vivo de Kazuo Uehara. Foi assim que pela primeira vez ouvi Ohno se referir ao tema da tensão, com o qual me ocupava havia algum tempo. Foi a primeira e última vez. Mas o suficiente para fazer-me entender muito da essência da dança butoh.[54]

Ohno dançou no Brasil pela primeira vez em 1986. É através dele e de seu filho e parceiro Yoshito Ohno que a dança butoh inicia seu processo de conquista dos trópicos.

Com Min Tanaka, a Taanteatro Companhia teve a oportunidade de aprofundar a pesquisa em dança butoh por meio de processos criativos dirigidos por ele e realizados em São Paulo (em 1995 e 1996) e em Tóquio (1998). A grande tensão mobilizadora do estilo de Tanaka pode ser resumida assim, em suas próprias palavras: "Nosso corpo adora a tradição;

Kazuo Ohno

sinto butoh quando encaro meu corpo tradicional [...]. Vanguarda é um intenso caso de amor com a tradição".[55]

As macro e as micro-tensões se concretizam no corpo dos performers com tanta radicalidade que o resultado gruda na lembrança de quem os assiste pela primeira vez: olhos revirados, pernas e pés retraídos para dentro (exatamente o contrário do *en-dehors* do balé clássico), mãos e dedos crispados, ombros contraídos, posturas fetais nada bonitinhas ou boazinhas que lembram os corpos calcinados pela bomba atômica.

Kazuo Ohno evolui para formas mais acessíveis ao público ocidental, mas a maneira como se deixa atravessar pela memória de sua mãe revela sua "técnica" tensiva singular e enigmática:

> As últimas palavras que minha mãe pronunciou: "O linguado nada no meu corpo..." significam: quando você dança, comece por suportar até o extremo de suas possibilidades as pressões; então desenvolva seu movimento com toda essa energia acumulada e levante-se na água de sua dança como o linguado dentro da areia.[56]

O mergulho e a travessia das memórias individual e coletiva mais remotas tensionando com o aqui-agora é a primeira motivação desses artistas. "Ser uma flor que bebe o raio de sol – o humano não é mais importante que o vegetal uma vez que o humano é habitado de todos os seres e de tudo que eles produzem (...) na memória, coletiva e ancestral. Um mundo sem diferenciação, sem dualidade, sem julgamento; estar no mundo dentro da percepção e não dentro da lógica, como um bebê." [57]

O PAÍS DA ANTROPOFAGIA IMPORTA A DANÇA

No Brasil, a dança moderna aporta, ainda de forma tímida, entre os anos 1940 e 1950, trazida na bagagem de artistas europeus que estudaram com alguns dos principais nomes da fase pioneira, como Dalcroze e Laban, e outros da fase histórica, como Mary Wigman, Harald Kreutzberg e Kurt Joos. A dança moderna norte-americana chega mais tarde, liderada pela técnica e estilo de Martha Graham, e se instala definitivamente a partir dos anos 1970, abrindo as portas, no passado mais recente, para a variedade de estilos de danças modernas, pós-modernas e contemporâneas.[58]

Até fins dos anos 1980, os resultados dessas influências no ambiente brasileiro eram, no nosso entender, de duas naturezas: os *divertissements* – coreografias de conjunto que enfatizavam a força física e os movimentos seqüenciais, sincronizados, geralmente como adereço de uma música estimulante, aproveitando o rendimento muscular e técnico dos dançarinos e eliminando qualquer traço de emoção particular, intenção de mensagem, narrativa ou dramaturgia de caráter político-social – e as *danças-teatro* – coreografias que exploravam a "dança de cada um", geralmente com destaque para um ou dois protagonistas. Utilizando-se de elencos reduzidos, as danças-teatro permitiam, dessa forma, a colaboração direta dos dançarinos na elaboração das coreografias, enfatizando emoções e sentimentos particulares e traços da personalidade de cada um. Esse procedimento permitiu uma maior liberdade de criação e propostas de dramaturgias coreográficas que dialogavam com o gesto vocal, geralmente por meio da fala de textos curtos, poéticos ou literários, pré-existentes ou até mesmo de depoimentos pessoais criados pelos próprios dançarinos. Essas duas tendências da dança moderna brasileira, poderiam ser classificadas em dois estilos, respectivamente:

1) Abstrato: herança norte-americana, com ênfase na plasticidade e espacialidade do movimento, no virtuosismo técnico e esvaziamento da personalidade, da emoção e dos sentimentos do dançarino.

2) Expressionista: herança germânica, o dançarino é intérprete de si mesmo. Os movimentos traduzem as forças que nos atravessam, sejam provenientes de sentimentos, emoções ou pensamentos subjetivos, estabelecendo uma cumplicidade com o outro, o mundo, a vida e a natureza.

Em palcos brasileiros, esses estilos não são excludentes, eles confrontam-se mas também se contaminam. Aqui, mesmo uma dança com características abstratas, que quer eliminar o traço figurativo ou representativo de seus gestos isentando-os de qualquer intenção dramático-narrativa, parece não ter dominado completamente. Os corpos brasileiros, culturalmente misturados, são mestiços demais, "impuros" demais para incorporar, sem antes devorar qualquer que seja a herança cultural estrangeira ou colonizadora. Desde a espetacular Semana de Arte Moderna de 1922, quando Oswald de Andrade lançou o seu Manifesto Antropofágico, as artes brasileiras em geral assumem sem timidez sua mestiçagem e força própria perante o resto do mundo.

Os gêneros de dança pós-modernos e contemporâneos, como dança butoh, contato improvisação, nova dança e teatro físico, começaram a ganhar terreno no Brasil apenas no início dos anos 1990, mas com uma adesão intensa o bastante para mobilizar toda uma geração de novos coreógrafos, dançarinos e performers com capacidade investigativa e criativa como nunca se viu antes. Enumeramos algumas características desse novo e importante movimento no cenário da dança brasileira:

*exploração livre de estilos e técnicas modernas e pós-modernas;
* discussão dos valores da sociedade, mas respeitando a subjetividade de cada dançarino ou coreógrafo;
* estética do choque: energia, velocidade, violência e afirmação da sexualidade como valores comuns aos novos coreógrafos dos anos 1990;
* apresentações em espaços não convencionais e invasão da rua com aproveitamento de estilos "de rua", como hip-hop e capoeira;
* derrubada da quarta parede do teatro convencional e contato direto com o público;
* teatralização;
* mistura do erudito e do popular;
* a percepção do corpo é subvertida pelo uso de tecnologia da informação;
* apresentações multimídia integrando música ao vivo, imagens projetadas, dança, palavra, teatro de formas animadas, circo, arquitetura, etc.;

A Taanteatro Companhia tem processado um teatro de dança de maneira interdisciplinar, dialogando com a filosofia, a antropologia, a literatura, o teatro e a performance, entre outras áreas do conhecimento. Sua abordagem não pode ser entendida como escola ou técnica no sentido tradicional, mas como um modo de investigação contínuo, do corpo e do fazer artístico. Assim, estamos em perpétua procura da dança, do teatro, da comunicação e, conseqüentemente, do corpo, como se essas coisas ainda não existissem e precisassem ainda ser inventadas.

Renato Cohen, em seu livro *Work in progress na cena contemporânea*, ao referir-se à arte da performance na cena contemporânea brasileira, situa o nosso trabalho ao lado daqueles nascidos

> no contexto do pós-estruturalismo, sob a égide da desconstrução. [...] Desconstrução enquanto veiculação dos "modelos de diferença", na dicotomia diferença e repetição, articulada pela escola pós-estruturalista francesa. Esses modelos – derivados, particulares, relativistas – apontam leituras à complexidade contemporânea e estabelecem contraparte ao cânone estruturalista. [...] Privilegia-se, na nova cena, o criador – em presença –, sua voz autoral, em que se acumulam as funções de direção, criação da textualização de processo e *linkage* da *mise-en-scène*. Deslocam-se, na verdade, os procedimentos da performance, em que o criador-atuante partituriza seu corpo, sua emoção, subjetividade, suas relações com a escala fenomenal, com o espaço, tempo, materiais, para a extensão grupal, a operação cênico-teatral.[59]

TENSÕES QUE A GUERRA CRIA II — PERFORMANCE

Considerada arte de vanguarda, a performance logo encontrou solo fértil em Nova York. Em *Leap into the void*, Schimmel destaca que o papel da Segunda Guerra Mundial, do holocausto à bomba atômica, foi importante para uma mudança da consciência política, social e filosófica entre os artistas do mundo todo, estimulando transformações nas artes visuais sobretudo nos Estados Unidos, Europa e Japão, mas que em seguida se espalharam pelo mundo. A projeção internacional das vanguardas ganha maturidade durante a Guerra Fria e, posteriormente, com a geração que amadureceu após a Guerra do Vietnã.[60]

Segundo Jorge Glusberg, a arte da performance emerge como um gênero independente a partir dos anos 1970 e tem pontos de contato com o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo e a Bauhaus. Floresceu na Alemanha a partir dos trabalhos de Oskar Schlemmer, da Bauhaus, e procurava integrar numa só linguagem as artes visuais (pintura, escultura ou arquitetura), a música, o figurino e a dança.[61]

Em Cohen, a performance é, antes de tudo, uma expressão cênica. Um quadro exibido para uma platéia não caracteriza a performance, mas alguém pintando esse quadro, ao vivo, poderia caracterizá-la. Algo tem que estar acontecendo, naquele instante, naquele local. Um exemplo são as *action paintings* de Pollock, que estendia grandes lonas sobre o chão para funcionarem como uma espécie de palco.

Para Aguilar, artista plástico brasileiro realizador de inúmeras *action paintings,* a performance usa uma linguagem de soma: música, dança, poesia, vídeo, teatro de vanguarda e ritual. Há a idéia de interdisciplina como caminho para uma arte total. Para muitos autores, essa idéia é considerada um retorno à proposta da *Gesamtkunstwerk*, teoria estética na qual as expressões mais sublimes, como a música, o canto, a poesia e a arte dramática, se fundem. Seu principal representante, como vimos no capítulo anterior, foi Richard Wagner, que lutava contra a rigidez formal dos esquemas operísticos que o antecederam.

Em suma, todos esses movimentos considerados de vanguarda, incluindo a *live art* e o *happening*, são contestatórios, tanto no sentido ideológico como no formal. Todos procuravam romper com o que se chamava de arte estabelecida, penetrando por caminhos antes não valorizados pela arte e buscando uma aproximação direta entre vida e produção artística, na qual o artista deveria se converter em mediador do processo político-social.

O que está por trás do *happening* é o movimento *hippie* e a contracultura, que leva ao predomínio do trabalho grupal, ao contrário da performance, em que prevalece o individual. "O *performer* vai conceituar, criar e apresentar sua performance, à semelhança da criação plástica".[62] Na performance, o improviso é menor e a ação é mais elaborada. No *happening*, a improvisação é bem mais forte por causa do envolvimento maior com o público. Para Renato Cohen, a principal característica da passagem do *happening* para a performance é o aumento de esteticidade. Um dos mais famosos grupos de *happening* e performance dos anos 1960, o *Fluxus,* pregava que tudo é arte e que qualquer pessoa pode praticá-la.[63] Conexão com a dança butoh que faz oposição radical à representação.

A partir de 1962 o movimento da performance ganha cada vez mais adeptos da dança. Glusberg ressalta dois acontecimentos importantes para o desenvolvimento da performance do futuro, ou seja, como a conhecemos hoje: o recital apresentado na Judson Memorial Church de New York pelos integrantes do Dancers Workshop e o conseqüente nascimento do Judson Dance Group. Os dançarinos Trisha Brown, Deborah Hay, Steve Paxton, Lucinda Childs, Simoni Forti e Yvonne Rainer desenvolveram criações que injetavam novos elementos ao *happening*, delineando os contornos do que caracterizará a *body art* nos anos 1970.[64] Esses dançarinos empreenderam uma busca para entender o grau zero da dança e da representação. Para tanto, valorizavam a experimentação como regra de composição e abusavam do aleatório e da repetição como princípios para modificar ou provocar a percepção do espectador. Uniram-se a atores, músicos e artistas plásticos performáticos, criando ambientes de criação coletiva sem hierarquização de funções.

Os artistas desses movimentos mais recentes tinham em comum o desejo de autotestemunho: falar sobre a própria vida, explorar o próprio corpo dentro de uma esfera privada, porém exposta ao público, sem restrições. A tensão entre o público e o privado é aí explorada ao máximo e em tempo real "misturando arte, vida cotidiana, o mundo de todos os dias e a si mesmo".[65] Os performers da *body art* radicalizam esse sentimento inscrevendo na própria carne a sua crítica social, misturada a uma incapacidade de relacionar-se com essa mesma realidade, muitas vezes lançando mão de auto-mutilações e sacrifícios de animais, em ações que lembram ritos arcaicos de sacrifício e morte como a única forma de se saber mais sobre a vida. A dança butoh e a performance confirmam que é possível pensar "o político" sem aderir a um grupo político. Impera a crença de que não há separação entre a arte e a vida e que a arte engendra uma política num nível espiritual mais nobre.

Feita essa breve exposição sobre a arte da performance verificamos que é nessa passagem tensiva entre público e privado, *performer* e personagem, atuação e representação, tempo real e tempo ficcional, repetição e novidade que se movimenta a performance e todos os movimentos que a originaram ou precedem. Na performance, o momento da ação, o instante presente é mais acentuado, o que faz dela uma espécie de rito para o público, que deixa de ser apenas espectador para entrar em comunhão com o *performer* e não raro desempenhar o papel de co-autor da performance. Por isso ela é irrepetível; as ações são únicas.

Taanteatro

O percurso da Taanteatro Cia. é caracterizado pela investigação e desenvolvimento de uma abordagem prática-criativa integrada a uma abordagem teórica, visando a compreensão, a potencialização e o aprimoramento das capacidades comunicativas do performer e da performance teatral, através de métodos específicos e em constante transformação.

Cada processo e qualquer experiência artística devem engendrar modos inéditos de expressão. Assim, nos opomos a estéticas teatrais que subordinam a expressão e o processo criativos à tirania e aos hábitos inerentes a uma "escola de estilo consagrado" ou mesmo do repertório comportamental cotidiano de seus agentes, que acabam moldando a performance de tal modo que esta passa a ser o veículo de perpetuação e representação deste estilo (escola ou receita de treinamento) e não a expressão autêntica e atual da interação dos artistas com seu mundo. Em outras palavras, nos empenhamos em experienciar maneiras inéditas de gerar tensão e comunicação. Por este motivo, não propomos a criação e investigação teatral de acordo com regras ou noções tradicionais da comunicação, baseadas no pressuposto de que a comunicação é mais eficiente quando as regras de linguagem (como coerência, consonância, harmonia, simetria e completude) são respeitadas. A Taanteatro abre perspectivas ao desenvolver o interesse pelo irregular, inesperado, estranho, surpreendente, incoerente, assimétrico, contraditório, descontínuo, não-solucionado e incompleto, partindo da idéia de que qualquer inovação na linguagem é inicialmente tensiva por ser dissonante. À medida que se interessa pela convivência das forças e formas mais diversas, aparentemente inconciliáveis, e se deleita com a presença de oposições e contradições, o taanteatro poderia ser classificado como abordagem pós-moderna ou pós-histórica, mas, por afinidade com as idéias de Friedrich Nietzsche, prefere conceber-se como um teatro extemporâneo.

ORIGEM DA PALAVRA

A palavra *dança* deriva do prefixo sânscrito *tan*[66] que significa tensão, alongamento. Nessa perspectiva etimológica, e em função do percurso prévio de sua criadora, focado na dança, o taanteatro seria um teatro coreográfico fundado no princípio tensão. Taanteatro é teatro coreográfico de tensões.

Além de dar nome à companhia e designar a abordagem teórica, a palavra *taanteatro* denomina uma pesquisa cênica com o objetivo de fornecer parâmetros e ferramentas para a preparação corporal, a criação, a encenação e a análise de espetáculos ou performances de qualquer natureza. O ponto de partida do processo é a compreensão do corpo pentamuscular, metáfora do corpo estendido, constituído como fenômeno tensivo, tanto no plano fisiológico quanto no cognitivo: corpo desejante e comunicacional em suas relações sensoriais, emocionais, ativas e reflexivas com o mundo. O taanteatro estuda e desenvolve o ato comunicativo através de suas encenações, partindo do pressuposto de que a qualidade e eficácia da comunicação estão diretamente ligadas à capacidade de agenciamento de acontecimentos por meio da operação de tensões.

TEATRO COREOGRÁFICO DE TENSÕES

Tensão é a entrelinha, o elo invisível, atmosfera, energia subtendida entre gestos, sons, silêncios, idéias, imagens, palavras, objetos, pessoas. Nos corpos e entre os corpos acontece sempre algo, e esse acontecimento se realiza no "entre". O que percebemos como lado fenomenal do mundo não é um agregado de blocos de realidade, mas um processo. O processo vivo é relação e possibilitado por relação. A relação entre os fenômenos transitórios da natureza é ao mesmo tempo a condição e o limite de sua existência. Corpos nascem, vivem e morrem por e em sua relacionalidade.

A vida surge nesse entrelaçamento dos fenômenos. Onde há vida há tensão, tensão é inevitável. A morte coincide com o momento da incapacidade de um corpo manter suas intra e intertensões. O corpo decai, a tensão se rearranja, a vida continua. Tensão e devir são diretamente ligados. Tensão é uma dinâmica que articula a comunicação e interação conflituosa entre corpos e forças. Surge como diferença quantitativa e qualitativa de potencial entre corpos, forças e formas concretas ou abstratas. Os corpos geram tensões e, ao mesmo tempo, as tensões engendram o estado dos corpos.

Chamamos essa relacionalidade do processo vivo e comunicativo do mundo de tensividade ou teatro de tensões, porque a tensão, mais do que a relação, infere o momento vital.[67] O taanteatro é um teatro do devir comunicativo. Propõe uma visão dinâmica em oposição às maneiras estáticas, fragmentadas, mecanicistas, coisificadoras e substancialistas de ver o mundo e o teatro. Seu foco está voltado para aquilo que ocorre entre corpos, isto é para o *entre*. O princípio tensão dá liga às singularidades fenomenais da vida, afirma a processualidade energética do universo e do teatro como rede tensiva e dinâmica. Portanto, o taanteatro não reivindica a tensão como algo a ser criado. Para ele, nada existe fora do jogo tensivo. O que existe são graus distintos de envolvimento e interação. A questão que se coloca, depois de reconhecer isto, é como interagir com a tensão, suas qualidades e intensidades.

O corpo passa por estados mutáveis de tensão que se devem à interação de suas relações ambientais internas (musculatura interna) e externas (musculatura estrangeira). Dentro dos corpos a tensão tem um correlato perceptível: tensão muscular, eletroquímica, intra e intercelular, tensão de superfície, tônus. Fora dos corpos, no encontro entre corpo e corpo, a tensão é menos perceptível, envolvendo-os não de um modo aditivo, mas atravessando-os, sem no entanto perdê-los.

VONTADE DE TENSÃO

> *O ser humano é uma corda estendida entre o animal e o super-homem – uma corda sobre um abismo. É o perigo de transpô-lo, o perigo de estar a caminho, o perigo de olhar para trás, o perigo de tremer e parar. O que há de grande no ser humano é ser uma transição e um ocaso.*
> Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*

O performer do taanteatro não pode ser apologeta da tensão única e das felicidades da frouxidão. Se for monocórdio, deve procurar desde a maior intensidade e variedade até a sutileza de toque que sua corda oferece. Nosso performer precisa querer a tensão. Querer a tensão é a afirmação do inevitável, é o *amor fati* do performer.[68] Ele procura

> detectar, compreender, lapidar, incorporar e exprimir as energias ou tensões entre dois ou mais fenômenos que, interna e externamente, ora fluem, ora se degladiam, se ultrapassam, se anulam, se casam.[69]

Neste ponto dialogamos com os estóicos, que valorizam o homem da vontade, o esforço prolongado, a tensão enérgica, a força tendente a uma meta. A realidade estóica é corporal, o corpo existe e se desenvolve graças à sua tensão, seu tônus.[70] É falso supor que a vontade de tensão pertence somente ao corpo valentão, forte e atlético. Ela está presente em todos os corpos, no excesso e na falta, e antes de tudo nos corpos à beira da crise, naqueles que não agüentam mais: quanta força para fazer dançar um moribundo ou para um moribundo dançar. É da maior tensão – entre a impotência de meu corpo e o poder imensurável do mundo – que resultam obras marcantes. *Intentio* foi uma tentativa antiga de traduzir o tônus ou o grau de tensão. Vontade de tensão é vontade de conflito e de diferença, é a base do *eterno originar*, ou seja, da potência criativa do performer. Vontade de tensão significa vontade de contato e a afirmação do potencial transformador decorrente do contato (não necessariamente harmônico). Procura-se a tensão com a convicção de que a quantidade e a qualidade da tensão é que determinam a qualidade de todos os gestos e ações, todas as emoções, todos os fatos e experiências.

> Eu creio que é justamente da existência dos opostos e de seus sentimentos que nasce o grande ser humano, o arco com a grande tensão.[71]

Se, como diz Nietzsche, o devir humano é como uma corda tensiva, se a tensão dos opostos é condição para a grandeza do homem e se o ser humano mais elevado é aquele que representa com maior intensidade o caráter opositório da existência, então a vontade de tensão do performer é a afirmação de sua humanidade e grandeza, bem como das contradições e contrastes da existência.

Onde há tensão há luta, risco, indeterminação e abismo. Desta forma, o performer, como encarnação e afirmação da tensão, vive um combate sem trégua consigo mesmo, resultado do questionamento sobre a uniformização e paralisação dos modos de vida.

Constantemente tendemos para o enrijecimento e consolidação de formas-conteúdo resultando em empobrecimento e repetição das expressões da energia. Esse combate consigo mesmo é, simultaneamente, um processo de auto-afirmação. A eficiência do performer depende do interesse permanente em questionar seus códigos de atuação. O que desencadeia e estabelece um ato original, novo, é a vontade de tensão, mesmo sem intenção prestabelecida, mas rica em sensações que se formam no coração e na libido.

Um ato singular pressupõe o *espírito do leão* sob a condição da afirmação do outro na batalha. Quebrar limites requer enorme disposição para a mudança e busca do desconhecido, bem como requer a consciência da existência do trânsito energético entre performer e platéia, cúmplices inseparáveis na tarefa de manutenção da vitalidade de um acontecimento cênico.

Essa batalha nunca se torna rotineira, nunca promete um resultado seguro e definitivo porque

> cada descoberta e cada atributo expressivo concreto (um gesto, um som) é emanação das energias ou tensões invisíveis que transitam entre tudo e todos. Percebemos, recebemos e refletimos essas energias de um jeito diferente de um momento para o outro, considerando que o nosso biorritmo se modifica constantemente pela influência de fatores internos e externos com os quais coabitamos.[72]

O *pathos* do performer não se deve a um heroísmo solipsista. Pelo contrário, sua vontade de tensão emerge da interação com outras grandezas de um campo tensivo, como efeito de encontros e composição de forças.

ENT(R)E

> *É que o começo não começa senão entre dois, intermezzo.*
> Deleuze e Guattari, *Mil platôs*

A pergunta: "o que veio primeiro, a tensão ou os corpos?" é tão equivocada quanto a indagação logicamente idêntica referente ao ovo e a galinha. Freqüentemente o termo *origem* é concebido como começo e ato inicial ou como mônada fundante de localização fixa no espaço-tempo, carregando dentro de si o princípio do objeto que dela advém. Na perspectiva da tensão, a pergunta acerca do primado ignora, por um lado, a dimensão evolutiva dos fenômenos e, por outro lado, está presa a uma ontologia, a fundamentos e substâncias. Não existem corpos sem tensão nem tensão sem corpos, como não existem ovos sem galinhas e vice-versa.

Origem como tensão é interação e movimento. O substantivo origem dá lugar ao verbo *originar*. Essa concepção virtualiza e dinamiza a origem enquanto lugar, substitundo-a por um processo, um *originar* que ocorre no *Entre*. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável, segundo Deleuze e Guattari.[73] A reversão da ontologia, a destituição do fundamento e a anulação de fim e começo são, de acordo com esses pensadores franceses, os méritos do *rizoma*, que "se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*." Sob o ponto de vista do rizoma, tudo se torna meio ou entre. A tensão opera como o rizoma, não começa nem conclui. Acrescenta-se a isso que os acontecimentos surgem entre corpos, resultando de suas misturas. Aparentemente, entre e acontecimento são parentes próximos. Deleuze e Guattari chamam de entre "o lugar onde as coisas adquirem velocidade". Já entendemos a natureza paradoxal desse "lugar": ele não pode ser localizado. O entre é um lugar não-localizável e o acontecimento é incorporal. A estrutura paradoxal é outro aspecto que o entre e o acontecimento compartilham. Tensão e entre constituem dois pontos de vista sobre o mesmo abismo. O entre refere-se à dimensão espacial desse não-lugar, abissal e insondável. O acontecimento expressa a tensão nesse não-espaço. A separação é operacional porque o acontecimento-tensão não pode ser desvinculado de sua localização-entre.

O entre existe não somente entre um corpo e outro, mas também no interior do corpo, em seu processo constitutivo, e nesse sentido a natureza paradoxal do corpo é corporal e incorporal ao mesmo tempo. Não existem somente meios entre corpos, mas o próprio corpo é também um meio habitado por meios.

Uma vez assumido que não existem substâncias nem fundamento e que a pergunta a respeito do primado é equivocada, os corpos e as coisas confundem-se com sua processualidade: os corpos como processos são aquilo que acontece, e tudo que acontece é passagem, é entre.

Entre, *tensão e acontecimento* compartilham essa duplicidade: surgem do encontro entre corpos, mas no instante seguinte transformam-se em pólos de novos acontecimentos. São entres e entes ao mesmo tempo. O mesmo ocorre com os corpos. Acostumamo-nos a percebê-los como blocos, e no entanto são processos. Entre e ente se atravessam como duas perspectivas do mesmo objeto.

Sem ter conhecimento prévio e sem nenhuma intenção de referência aos conceitos de Deleuze e Guattari, o taanteatro procurou expressar essa duplicidade – a processualidade dos entes e a entidade dos processos – ao criar uma maneira pouco usual de escrever o termo *entre*: ent(r)e. Na linguagem de Deleuze e Guattari, o termo *entre-meio* parece designar a mesma coisa. Isso significa que os próprios agentes e objetos de uma cena são concebidos como entidades transitórias e meios permeáveis. A partir dessa perspectiva, todos os blocos de nossa percepção abrem seus poros, transbordam, atravessando-se uns aos outros. A cena flui ou, como dizem Deleuze e Guattari, "as coisas adquirem velocidade".

A permeabilidade das coisas e dos corpos não anula sua diferença, pelo contrário: é na comunicação entre dois que as diferenças ganham relevo e dinâmica. A vida no teatro é tensão e ritmo que não se originam de uma linearidade homogênea de compassos, mas da diferença irredutível entre forças. Dizem Deleuze e Guattari que "é nesse entre-dois que o caos torna-se ritmo. [...] O caos não é o contrário do ritmo, é antes o meio de todos os meios".[74] Os meios são "essencialmente comunicantes" e resistem ao caos, que os ameaça em função de seu ritmo. Mas como o próprio caos é o meio de todos os meios, compartilha com os meios "o entre-dois, entre dois meios, ritmo-caos ou caosmo".

Ritmo como "desigualdade ou o Incomensurável" corresponde à indeterminação, a variações temporais e formais imprevisíveis que se situam entre os fatores mais decisivos da geração de tensão teatral e da encenação do enigma.

TENSÃO E ACONTECIMENTO

> *Foi um agenciamento a dois, onde algo passava entre os dois, ou seja, são fenômenos físicos, é como uma diferença, para que um acontecimento aconteça, é preciso uma diferença de potencial, para que haja uma diferença de potencial precisa-se de dois níveis.*
> Deleuze, *O abecedário*

No corpo do performer coincidem a materialidade do corpo com a sua função de signo natural. Essa duplicidade dos corpos surge como indício de uma possível analogia entre a tensão no taanteatro e os conceitos do acontecimento e do devir desenvolvidos por Deleuze.[75] Em sua teoria do sentido, ele desenvolve um dualismo entre os corpos e seus estados e o *puro devir* ou *acontecimento,*[76] que, como a dualidade entre causas e efeitos criada pelos estóicos, promove uma reviravolta no platonismo: se os corpos são causas, então as idéias são efeitos. Desta maneira, o puro devir e o acontecimento subtraem-se como idealidade possível à ação das idéias, são simulacros, mas não cópias (que estão submetidas à ação das idéias).

Para ressaltar essas semelhanças entre tensão e acontecimento e tensão e sentido, sintetizamos a seguir as noções de corpo e de acontecimento de acordo com Deleuze.

Os corpos coexistem no espaço, se desenvolvem segundo sua tensão e misturam-se de acordo com suas paixões e estados. A mistura dos corpos determina seus estados qualitativos e quantitativos. Os corpos são causas uns dos outros. A unidade das causas – ou da interação dos corpos – é o destino. O tempo único dos corpos é o presente vivo.

A essência do puro devir é paradoxal como um puxar em dois sentidos opostos ao mesmo tempo. É a identidade infinita de dois sentidos opostos (futuro/passado, mais/menos, ativo/passivo, causa/efeito etc.).

As inversões da identidade infinita no paradoxo têm como conseqüência a contestação e destruição do sentido único, do nome próprio e das identidades fixas e pessoais. O nome próprio garante a permanência de um saber, designa paradas. Já a incerteza, devido ao seu duplo sentido, é uma estrutura do *acontecimento*. Acontecimentos são incorporais e resultam das misturas dos corpos. O acontecimento é sempre dois ao mesmo tempo, não sendo nem um nem outro, mas seu resultado comum. Não existe, mas insiste ou subsiste como efeito e atributo lógico ou dialético, resultantes da interação dos corpos, de suas ações e paixões. Os acontecimentos são infinitos, são verbos, não substantivos; não são presentes, mas passado-futuro e insistem no tempo dividindo o presente e o infinito. Deleuze compara o acontecimento ao corte. O corte não é uma propriedade nova do corpo, não é uma qualidade real, mas é um atributo e como tal é um efeito não classificável entre seres. Sua maneira de ser é no limite, na superfície. De acordo com Deleuze, tudo que acontece se dá na fronteira entre as coisas e as proposições. Em outras palavras: *tudo se passa no entre*.

Os estóicos descobriram, de acordo com Deleuze, o sentido junto ao acontecimento. O acontecimento é coextensivo ao devir, e o devir é coextensivo à linguagem. O sentido é uma entidade não existente, paradoxal, formada por dois sentidos opostos ao mesmo tempo. O sentido é o *expresso* na proposição, o incorporal na superfície das coisas, é acontecimento puro. Não existe como coisa, espírito, existência física ou mental, apenas pode ser inferido indiretamente. O sentido é expresso, mas o expresso não existe fora da expressão. Como o acontecimento, o sentido não pode existir, mas somente insistir e subsistir.[77] Ele não é atributo da proposição, mas atributo da coisa. Atributos não são nem qualificam seres, são *extra-seres*. Desta forma, o sentido é o exprimível ou o expresso da proposição, é o atributo das coisas e do estado das coisas. É a fronteira entre proposição e o *aliquid* (alguma coisa), é extra-ser e insistência. Nesta perspectiva o sentido é o acontecimento.[78] O acontecimento é o próprio sentido, e o sentido é uma fronteira. A fronteira é a articulação de uma diferença entre coisas e proposições e entre corpo e linguagem. O sentido é nunca apenas um dos dois polos de uma dualidade[79] e desenvolve-se numa série de paradoxos interiores. O sentido é sempre pressuposto ao começar o falar, o que dá testemunho da impotência daquele que fala e da potência da linguagem.[80]

A tensão, como o acontecimento, resulta de uma diferença de potencial, do encontro e da mistura dos corpos, que co-habitam e se interpenetram. Ambos compartilham a essência paradoxal, o puxar em dois sentidos opostos ao mesmo tempo e a incerteza. Tanto para a tensão quanto para o acontecimento, tudo se passa no entre. Não são identidades fixas, são passado-futuro ao mesmo tempo. Como o sentido, a tensão pode ser inferida apenas indiretamente. A tensão é o expresso, não da proposição, mas da interação, e portanto não existe como coisa, espírito, existência física ou mental. A tensão compartilha com o sentido e o acontecimento o *status* do extra-ser e da fronteira ou, na linguagem do taanteatro, de (ultra)passagem. A tensão articula as diferenças entre todos os corpos de uma cena teatral e com elas o espetáculo como um todo.

Se ainda hesitamos em afirmar que tensão, puro devir, acontecimento e sentido descrevam e sejam a mesma coisa, é em função das seguintes dúvidas:

1. Como é possível que a tensão, que envolve simultaneamente passado e futuro, seja capaz de gerar a sensação de uma presença intensa se seu tempo não for também o do presente?
2. Como podemos construir uma relação consistente entre as tensões incorporais entre corpos e as tensões intracorporais?

Ao que parece seria necessário estabelecer uma distinção entre tensões intracorporais e seus correlatos no estado corporal, o que implica uma certa inversão do esquema deleuziano, que analisa o acontecimento como efeito do encontro entre corpos ou estados corporais. Nossa tendência é supor que exista uma continuidade entre o corporal e o incorporal de tal forma que haja "entres" onde tudo acontece não somente entre corpos, mas que o próprio corpo seja um *ent(r)e* entre fenômenos incorporais e corporais, e que haja entres incorporais circulando no interior do corpo e constituindo-o.

A analogia exposta acima reforça a percepção da dimensão dupla da tensão como acontecimento sensível e como processo de criação de sentido. A compreensão deleuziana do acontecimento possibilita-nos enxergar a tensão como simulacro. Sublinha, portanto, o aspecto não-representativo do teatro de tensões, e permite, por analogia, estabelecer o *status* de extra-ser da tensão enquanto ent(r)e. Além disso, desperta indagações interessantes acerca daquilo que denominamos presença cênica: primeiro, a necessidade de uma distinção clara entre presença e o presente ou algo que esteja presente; segundo, a conclusão de que a intensidade daquilo que percebemos como presença se deve a um outro tipo de temporalidade, não à presença do presente, mas à presença de um *continuum* passado-futuro.

TENSÃO E IDENTIDADE

O corpo vivo se encontra continuamente em estado de metamorfose tensiva. Tensão e relaxamento são conceitos correlacionados; referem-se à direção da mudança gradativa de estados de tensão. Numa ponta da escala, o corpo que ultrapassa seu limite de tensão rompe, entra em colapso, implode ou explode. Na outra ponta, o extremo relaxamento, a anulação de tensão que leva a um ponto morto e à desagregação do corpo. O estado de relaxamento descreve a percepção e auto-percepção psicofísica, na ausência de conflitos intracorporais, e quando o corpo não sente desconforto em relação ao seu ambiente pentamuscular. Tanto o estado hipertensivo quanto o relaxamento extremo são aproximações à morte ou ausência de impulso vital. Uma corda frouxa não ressoa nem é capaz de lançar uma flecha; uma corda hiperesticada tende a rasgar. Assim o estado de prazer ou desprazer gerado por uma tensão depende de aspectos qualitativo-quantitativos, como por exemplo: intensidades, ritmos, durações, distâncias, velocidades.

A total ausência de tensão num determinado corpo só ocorre na morte quando, ao desintegrar-se, perde seu princípio de identidade, na medida em que é incapaz de estabelecer qualquer tipo de tensão psicofísica consciente. Ainda assim, as relações de tensões (mecânicas e elétricas) do corpo em decomposição continuam a existir em nível molecular e atômico, mas já não se referem à mesma identidade.

Não importa se analisamos as inter- e infra-tensões como interações entre indivíduo e cultura comunitária (Erikson), se atribuímos a formação do sujeito e da subjetividade às relações de poder (Foucault) ou, de modo mais genérico, às interações de forças sociais manifestas na linguagem (Lyotard). Em todos esses casos, a identidade pode ser descrita como processo de interações complexas e dinâmicas sujeitas à transformação através de mudanças ambientais e espaço-temporais, incluindo o próprio sistema corporal. Portanto, o uso do termo *identidade* no presente contexto não é fundado nem se refere à suposição e denominação de uma substância única, eterna e imutável (alma, espírito, *self*, eu ou sujeito), ou seja, a uma identidade *in res*.[81]

No sentido genético, o corpo permanece ao longo de sua vida idêntico a si mesmo, mas os padrões comportamentais e culturais, os modos de percepção e autopercepção são mutáveis. No entanto, corresponde ao saber empírico a preservação de um alto grau de continuidade e estabilidade desses padrões na vida de cada pessoa. A identidade constrói-se e transforma-se através de interações e *per narrationem*, isto é, como interação narrativa, sendo assim um processo genético-histórico de interação e narração.

Uma teoria da personalidade como *sistema tensionado*, resultante da interação constante e imediata entre corpo e ambiente foi desenvolvida por Kurt Lewin em sua *Feldtheorie* (teoria de campo). De acordo com Lewin, as tensões que constituem o sistema humano (sua personalidade) resultam de suas relações ambientais. Cada situação é determinada pelas interações específicas de um campo de forças gerando composições de tensões, que geram acontecimentos psíquicos, vontades, desejos e comportamentos, que por sua vez são capazes de transformar o próprio campo de força.

Processamos o seguinte pensamento: as relações do corpo com o ambiente podem ser de dois tipos: diretas e mediadas. As relações diretas e materiais se referem ao impacto de uma força ambiental sobre uma outra (o choque e a mistura entre dois corpos), a relação mediada pressupõe a existência de linguagem, sua leitura e decodificação. Numa perspectiva pansemiótica, partindo da continuidade entre o material e o imaterial, a distinção tende a dissolver-se, uma vez que mesmo os processos mais elementares de interação do mundo físico implicam algum tipo e grau de interpretação e escolha. Apesar de não ter uma identidade fixa e definitiva, o corpo apresenta estados e padrões (genéticos e comportamentais) altamente estáveis. Os padrões e condicionamentos possibilitam e limitam a ação do corpo. Uma série de automatismos libera a atenção para operações e tarefas novas ou complexas. Mas, freqüentemente, a padronização e automatização do corpo se manifestam como sistema retroalimentar, que insiste na repetição e no restabelecimento de uma série limitada de tensões conhecidas que garantem ao corpo uma sensação de conforto e equilíbrio. A operação sensorial e cognitiva das artes (a não ser de uma arte ornamental e reafirmativa de padrões estabelecidos), e do taanteatro em particular, investe justamente no desequilíbrio e na encenação do enigma. Ação cênica é um constante rearranjo do ent(r)e, ou seja, do jogo de tensões (simétricas e assimétricas), determinando tanto a coreografia do corpo intenso quanto a dramaturgia da cena como um todo, incluindo a esfera do público.

Desequilíbrio e enigma afetam o estado dos corpos, sensibilizando-os para experiências quantitativas e qualitativas inéditas e crescentemente mais complexas. Dinamizam seu princípio identitário e possibilitam, por meio de transformações cognitivas e comportamentais, a despadronização do corpo.

TENSÃO E IDEOLOGIA

Todas as manifestações artísticas, e portanto todas as formas de teatro, inclusive o chamado teatro do entretenimento, compartilham, ainda que inconscientemente, visões, crenças, teorias e fundamentações ideológicas acerca do mundo e do ser humano. Essas ideologias influenciam ou norteiam seus processos e transparecem nas estratégias formais – na dramaturgia, nas linguagens – utilizadas para atingir o público. Quanto mais rígidas essas estratégias, maiores as certezas ideológicas de seus proponentes, e vice-versa. As grandes transformações ocorridas na dramaturgia teatral e coreográfica, correspondentes às mudanças sociais, tecnológicas e ideológicas, são permeadas pela transformação de seu próprio princípio e podem ser divididas em três momentos:[82]

* teatro clássico ou dramático: tensão com foco no final (idealismo);
* teatro épico: tensão com foco no desenvolvimento (materialismo);
* teatro pós-dramático: presença da tensão corporal (despedida de utopias e -ismos);

O teatro pós-dramático pode ser qualificado como teatro da perda ou ausência de certezas. É notável que a diminuição da presunção sociopolítica e moral do teatro seja acompanhada por um aumento da heterogeneidade formal. No entanto, a superação da lógica da representação através da presença intensiva do corpo talvez não seja um objetivo menos utópico do que a educação moral da humanidade ou o esclarecimento socialista como convite à transformação ativa do mundo.

VISÃO DE MUNDO NO TAANTEATRO

A visão imanente ao taanteatro é ecológica ou, em nossa terminologia, ecorporal e pentamuscular. Considera o mundo um devir (in)tensivo complexo e comunicativo sem finalidade. Seu princípio gerador é a tensão. A tensão é paradoxal. Abrange sempre e ao mesmo tempo pelo menos dois: diferença, oposição, interação e conflito. Supera o primado e as determinações específicas dos seus entes constitutivos, sem no entanto abandoná-los. O tema da tensão não é uma posição específica, mas o acontecimento comunicativo entre posições e processos. O princípio tensão substitui posições e finalidades definitivos por processos contínuos de interação, desconstrução e desterritorialização mútua. O dinamismo da complexidade de relações que configuram o corpo humano, tornam inconsistente assumir qualquer ponto de vista definitivo., Portanto, a tensão não toma partido, a não ser contra todas as iniciativas de reduzir a complexidade do devir a um ponto de vista único.[83] Ela instala um campo da incerteza. Gera, sustenta e exprime o conflito, não o soluciona. O combate gera comunicação por opor diferenças extremas e sutis frente a frente. Vitória para qualquer uma das forças envolvidas seria o término de uma tensão específica, culminando num rearranjo tensivo, não no fim do jogo de tensões em geral. Certo é somente aquilo cujo processo terminou, aquilo que está morto. Mas mesmo aquilo que morreu se transforma, enquanto objeto do conhecimento, sujeito às perspectivas mutáveis da história.

O homem das certezas é um corpo em fase de estagnação e de falência, um morto-vivo. Como a morte em si não é nada, a não ser o momento da dissolução definitiva de uma determinada configuração, o taanteatro é necessariamente um teatro da vida que se reconfigura passando pela morte.[84]

Uma metáfora nietzschiana reflete a visão antropológica do taanteatro: o ser humano como uma corda sobre um abismo, como ponte, não como meta – caminhante e caminho, energia e signo - não como ente, mas como ent(r)e. Sempre em perigosa travessia, entre sua origem unicelular mais remota e um futuro desconhecido, atravessado por tensões evolucionárias, ancestrais, sociopolíticos e existenciais, (des)território e cruzamento de forças imensuráveis. O performer vivência essa metáfora de forma exemplar na presença e sob o olhar do público.

PENTAMUSCULATURA

> *O teatro é o estado, o lugar, o ponto onde se aprende*
> *anatomia humana e através dela se cura e se rege a vida.*
> Antonin Artaud

A reflexão teórica da pentamusculatura surgiu a partir dos processos experimentais de treinamento. Começa a tomar corpo no ano de 1988, vindo a público a partir de 1989 por meio de cursos e oficinas ministrados no Brasil e no exterior.

Classificam-se como musculaturas elementos bastante heterogêneos, desde um objeto de cena até o absoluto, tendo todos em comum a relação com a cena e o mundo do performer, e o fato de formarem uma noção de corpo ampliada, expandida. Os limites do corpo alongado são, em última análise, os limites da vida e do universo ilimitados. É essa relação que situa os elementos num mesmo nível: a pentamusculatura, na medida em que define todas as suas esferas integrantes e fronteiras como porosas, permeáveis, interpenetrantes e dotadas de plasticidade, revela-se como um modelo dinâmico, motor de constantes desterritorializações e reterritorializações, e alerta para o fato de que qualquer objeto ou sujeito de cena pertencem, simultaneamente, a musculaturas distintas, transitando entre elas e modificando seu significado.[85]

Em 1992, as linhas gerais da pentamusculatura foram compiladas no projeto de pesquisa e criação intitulado "Taanteatro: uma pesquisa para a transformação da dança".

Cinco anos depois, a parte teórica dessa pesquisa foi registrada de maneira sintética no Taanteatro Caderno 1. A seguir, a descrição da pentamusculatura nessas publicações:

GUIA PARA UMA ANATOMIA AFETIVA

Aparente ou a aparência é tudo o que se encontra na superfície do corpo: pele, cabelos, unhas;

Interna ou as estruturas situadas imediatamente após a pele são os músculos, ligamentos e tendões, todos os órgãos que compõem os sistemas respiratório, circulatório, nervoso, reprodutor, digestivo, excretor e endócrino;

Transparente ou a psique e suas funções e capacidades comportamentais são pensamento, imaginação, memória, intuição, razão, sonhos, abrangendo conceitos como alma, espírito e ego;

Absoluta ou "Absoluto" é energia sem forma e sem modo, geradora e destruidora de tudo o que existe. Impossível de ser explicada pelo pensamento lógico e tradicionalmente conhecida por diversos apelidos e máscaras como: Nada, Vazio, Essência Última, Consciência Superior, Eu Supremo, Centro, Princípio Supremo, O Inominável, A Transconsciência, O Incondicionado, Brahma dos hindus, Darmakaya dos budistas, Deus ou Amor para a tradição cristã etc.

> O Único nada faz e é somente a pobreza de nossa linguagem e pensamento que nos leva a dizer que o Único cria: esta criação é inteiramente diferente de qualquer coisa que somos capaz de compreender.[86]

Estrangeira ou o *environment* é o que começa com as partículas do ar, logo em seguida à epiderme. É tudo o que nos rodeia: o ar, a natureza, as outras pessoas, os objetos animados e inanimados. Em suma, o meio-ambiente, as circunstâncias da vida. Exemplos de musculatura estrangeira bem próximos do universo do performer são

> o diretor, o cenário, a luz, o figurino, sendo que este último é também musculatura aparente quando vestido pois passa a ter função de segunda pele.

O problema é, portanto, encontrar formas de incorporação dessa proposição numa prática de percepção e interação com a realidade, com a conseqüência de modificar a própria concepção daquilo que chamamos realidade e nosso modo de lidar com ela, a partir de uma corporalidade transformada em *ecorporalidade*.

As palavras que designam as cinco musculaturas – estrangeira, absoluta, transparente, interna e aparente – não foram escolhidas para estabelecer uma distinção científica, mas a partir de uma terminologia ao mesmo tempo comum e instigante, revelando uma espécie de *tensão fecunda*,[87] com o poder de atiçar a atenção e a percepção de si mesmo – ou de uma personagem, ou do outro, ou de qualquer coisa no mundo – de maneira interativa. Diferentes e complementares, cada musculatura indica um campo singular de elementos integrantes da cena.

O termo *musculatura* desperta a atenção para o fato de que mesmo as faculdades do corpo chamadas de abstratas ou invisíveis, como a musculatura transparente e a absoluta, também podem ser treinadas e tonificadas – alongadas, flexibilizadas, torcidas, dobradas, massageadas. Transfere-se tudo que é espiritual, ideal e abstrato para o plano do material, para a esfera do concreto e da ação. Por outro lado, musculatura e músculo são palavras muito populares em seções de treinamento corporal de qualquer gênero.

Antes novidade de impacto considerável no meio das artes cênicas, a pentamusculatura é hoje trabalhada ampla e continuadamente por meio da experiência e da reflexão sobre o corpo, as artes cênicas e seus desdobramentos, que nos últimos dez anos, mais do que nunca, vêm sendo investigados em diferentes áreas do conhecimento.[88]

No decorrer de longos anos de compartilhamento dessa curiosa anatomia com todo tipo de performer, as perguntas recorrentes são: por que cinco e não mais, não menos? Por que o termo musculatura? A musculatura absoluta é uma instância transcendente? Como divindade, ela seria algo ligado ao juízo e à moral? Não há resposta exata para todas essas perguntas, mais sim comentários, análises inconclusas e perguntas derivadas de perguntas. Sobre a primeira pergunta, se são tantas subdivisões em cada uma das cinco, por que não chamar logo de *plurimusculatura* ou *corpo plural*? E por que fragmentar o corpo se ele é um todo indissociável? Essa "fragmentação" permite analisar o todo a partir das partes.[89] Tanto a quantidade como a ordem das partes não importam nem alteram o produto, tampouco existe relação de hierarquia entre elas. Estão em constante comunicação simbiótica e algumas são visíveis, outras invisíveis, e outras visíveis e invisíveis ao mesmo tempo, como é o caso da estrangeira. As divisões são apenas operacionais, facilitam a comunicação e a criação de coreografias, cenas ou personagens, gerando indagações e sugestões infindáveis, como por exemplo: que musculatura você estava priorizando na cena do beijo? De qual delas se originou o movimento? Como é andar com a musculatura transparente e pensar com a interna? Qual aspecto da musculatura transparente estava esquecido? Sua musculatura estrangeira para aquela cena da proximidade da morte é o elefante; um animal tem consciência que um dia vai morrer? Ele realiza algum ritual de preparação para a morte como em algumas comunidades humanas? Caracterize a pentamusculatura do elefante. Agora, por ter tensionado com o elefante, você é uma das musculaturas estrangeiras dele. Como é e como se expressa em você a musculatura aparente de um sentimento de alegria gerado na musculatura transparente do elefante? Que tipo de musculatura é o capital: estrangeira, absoluta ou as duas ao mesmo tempo? Um sapato possui musculatura transparente?

Freqüentemente surgem dúvidas ou objeções em relação à musculatura absoluta, devido à dimensão religiosa nela contida. A presença dessa musculatura no contexto da pentamusculatura aponta para o fato de a grande maioria das pessoas acreditar na existência de uma realidade além de toda existência particularizada. Essa crença está tão presente nas religiões quanto na tentativa científica de encontrar a Teoria do Tudo.[90] Na base da tentativa de encontrar princípios gerais, fundamentais ou estruturais da realidade, reside a idéia de que essa realidade é única, não fragmentada, apesar de sua multiplicidade fenomenológica. Através da musculatura absoluta, integra-se à pentamusculatura a noção da imersão dos corpos numa realidade enigmática e por isso tensiva, efetuando-se como força imanente em grande parte de nossa produção artística e cognitiva. A musculatura absoluta não deve ser confundida com algo relacionado à moral ou ao juízo. Deus, Brahma, Adonai ou qualquer outra divindade devem aqui ser compreendidos como forças ou energias a-significantes irmanadas com as forças da natureza e do cosmos.

> O sentimento do sagrado existe anteriormente a qualquer tipo de codificação religiosa, sejam elas mitológicas, teológicas ou mesmo mágicas. Tensiona e transborda os limites da linguagem, exigindo novos modos de semiotização, podendo também identificar-se com o silêncio da mística.[91]

Na verdade, cada performer escolhe ou inventa a musculatura absoluta que quiser. Pode-se até acreditar que ela não exista; nesse caso se encaixa em pelo menos uma de suas denominações: o Nada. Também é possível, para o performer, trocar de musculatura absoluta. Ela possui características que as outras não têm: é independente dos corpos mas os corpos não são independentes dela, é auto-suficiente e eterna. No entanto, tem o mesmo peso das outras, ou melhor, de tão imcompreensível e inexorável, não tem peso nenhum. Mas possui um *tremor,* que não pode ser definido objetivamente porque "provém da incerteza e da instabilidade da existência".[92] Essa sensação, difícil de expressar em palavras e que, segundo Rudolf Otto, é o "mistério que causa arrepios", ou *mysterium tremendum*, não consiste no temor ou medo, mas num tremor diante do inexplicável – inexplicável pelas vias racionais, que, quando resolvem explicá-lo, apenas conseguem estereotipá-lo.[93]

O elefante – musculatura estrangeira – é o desconhecido que vem de fora, o forasteiro que traz novidades para outra musculatura estrangeira e que pode ser incorporado ou rejeitado. Se aceito, passarão a coabitar. Tudo que o corpo toca, vê, percebe, pensa, e tudo que o invade – ar, cheiros, alimentos – torna-se uma extensão dele mesmo. Corpo e mundo/cosmos, no qual cada corpo é apenas um grão de areia; não é possível pensar um desvinculado do outro. Qualquer corpo, no instante em que entra em relação se hibridiza, torna-se uma potência de desterritorializações e reterritorializações..

Aparentemente fixos e idênticos a si próprios, os corpos participam de uma ininterrupta mudança material, de intensidade e de significações, mesmo que não nos apercebamos disso. O corpo em tensão pentamuscular não tem limite, extensão nem identidade definidos ou definitivos. Os limites do corpo alongado são, em última análise, os limites do universo incomensurável.

Quanto à musculatura transparente do elefante, um sem-número de mistérios se coloca. Ele pensa, imagina, intui? Pelo menos deve possuir uma mente capaz de sonhar, como observamos em nossos animais domésticos.

A palavra grega para mente, alma ou consciência é *psykhé*.[94] Espírito é a alma racional ou intelecto. Em Homero, a psique era concebida como um sopro mais ou menos material (*eídolon*) que habitava o Hades e aparecia sob forma de algo volátil, esfumaçado, uma espécie de sombra. Em termos genéricos, a *psykhé* grega é o sopro, a respiração, o hálito, a força vital, a vida sentida como sopro – alma do ser vivo, sede de seus pensamentos, emoções e desejos. A escolha do termo transparente para caracterizar essa sutil e volátil musculatura se deve às metáforas gregas.

Voltemos ao reino dos animais tradicionalmente tratados de irracionais. O que o neurocientista António Damásio vem desvendando em relação à psique de certos animais inclui o fato de que possuem o sentido de si mesmos. Segundo ele, a *consciência central* (*core consciousness*), que é o sentido de si mesmo, não é exclusiva do ser humano, mas se manifesta também, por exemplo, nos macacos bonobos, em cães e em golfinhos, e a partir das mesmas raízes emocionais. Ela permite uma imagem de si mesmo em interação com o mundo. Já a consciência ampliada (*extended consciousness*) requer uma capacidade de memória tão vasta que provavelmente só é encontrada em grandes primatas. Ela possibilita a formação de uma imagem de si mesmo (subjetividade) muito mais sofisticada e rica em detalhes, contribuindo para a sobrevivência de organismos complexos em ambientes muito mais complexos. É a atividade da imaginação que desencadeia a atividade intelectual. A intuição e o imaginário acionam o conhecimento e a racionalidade, a qual, por sua vez, organiza e continua o ato de conhecer tanto em relação a si como ao "fora" de si.

Damásio encara o sentimento do que acontece em nós através da mesma perspectiva adotada para a razão: como função biológica da vida das emoções que, de acordo com ele, vêm em primeiro lugar. A raiz dessa consciência de si mesmo está no sentimento de nossa próprias emoções, na percepção da maneira como elas alteram nosso organismo. A emoção é, de certo modo, uma forma de racionalidade primitiva, porque permite aos organismos tomar certas decisões que são vantajosas para sua sobrevivência. É um novo passo anticartesiano[95] de afastamento em relação ao racionalismo: a consciência é mais emocional do que intelectual em sua origem, embora, evidentemente, tal como a razão, tenha-se desenvolvido também, e eminentemente, como capacidade intelectual. Esse conhecimento sobre o funcionamento do cérebro ajuda-nos a entender uma concepção unitária da racionalidade e da emoção ao demonstrar que o sentimento de subjetividade surge não de uma única região do cérebro, mas de uma interação de diversas regiões.

Com essas descobertas, a neurobiologia faz música de fundo para a filosofia contemporânea,[96] que, seguindo as pegadas nietzschianas, lança sua flecha-pensamento mais além, ao afirmar que a ambiência do corpo implica sistemas de percepção, sensibilidade, afeto, desejo, representação, de imagens e de valor, de memorização e de produção de idéias, sugerindo que a psique se espalha por todo o ambiente (infra, intra e extra) corporal ao invés de concentrar-se num único órgão chamado cérebro.

Nietzsche já havia sugerido que

> o aparelho neurocerebral não foi construído com essa "divina" sutileza na intenção única de produzir o pensamento, o sentido, a vontade, parece-me, bem ao contrário, que justamente não há necessidade alguma de um "aparelho" para produzir o pensar, o sentir e o querer, e que esses fenômenos, e apenas eles, constituem "a própria coisa".[97]

Nietzsche, com seu pensamento nervoso e sedutor, ainda deve causar rubores em muita gente. A pele, que compõe a superfície e a profundeza da musculatura aparente, é a fronteira ou interface porosa com o ambiente externo, ou na terminologia do taanteatro, com a musculatura estrangeira.[98] Ela respira e transpira, secreta e elimina, mantém o tônus, estimula a respiração, a circulação, a digestão, a excreção, a reprodução. Além de absorver funções sensoriais, a pele desenvolve uma série de processos metabólicos, funções como trocar e regular com o ambiente externo, deixando o corpo humano de ser um elemento fechado em si mesmo e a pele um simples invólucro que apenas protege o corpo das agressões externas.

Lyotard, em sua obra *Economia libidinal*, refere-se à pele como um grande plano aveludado e contínuo, com suas pregas, rugas e cicatrizes. Herdadas ou adquiridas (por vontade própria ou imposição), as marcas fazem parte de nossa identidade e revelam nossa intimidade.[99]

> No homem a pele é viva, mas carrega uma camada externa de células mortas para protegê-la de abrasões; repara a si mesma com facilidade; contém inúmeras espécies de receptores sensoriais; embriologicamente, é a camada que, por involução, forma o cérebro. Era a opinião de Freud que a pele, que dá avisos de dor e percebe convites ao prazer, foi o órgão originário do Ego.[100]

A cútis, fina e vulnerável, traduz a fragilidade e flexibilidade adaptável e evolutiva do corpo. Sólida, membrana maleável e tátil, maior órgão do corpo, possui o papel de intermediária, de entremeio. Tudo que é dela ou que nela se "cola" nos delata, nos comunica: os poros, os pêlos, a trama, os sulcos, a temperatura, a maquiagem. As escarificações, tatuagens e *piercings*, como marcadores de identidade, não são meras expressões privadas da necessidade de uma "escrita própria", mas precisam ser lidas de uma certa forma. Nas sociedades primitivas, a escarificação e a tatuagem são signos de pertença ao grupo. Mas, ao mesmo tempo em que o corpo adere à comunidade, abre espaço para os ritmos corporais singulares. O corpo comunitário implica uma vivência do corpo singular como não separado, não isolado das coisas e dos outros corpos.

> A exibição da tatuagem é um gesto tido por sagrado, é o mistério de um código figurado por uma representação simbólica que se oferece ao olhar dos outros. À sua maneira, a tatuagem apresenta-se simultaneamente como uma inscrição intimista sobre o corpo e como uma manifestação pública.[101]

As constantes intervenções para modificar a imagem do corpo operam, no indivíduo que inscreve na própria carne, um ciclo intermitente que alterna tentativas de subjetivar-se e dessubjetivar-se, semiotizar-se e dessemiotizar-se.

O corpo não é um bloco impermeável, mas uma complexidade de intratensões (mecânicas, químicas, nervosas). No entanto, as intratensões do corpo são inconcebíveis sem as tensões que se estabelecem entre o corpo e a materialidade e fenomenalidade do mundo (ou extratensões). Qualquer corpo, por mais frágil, flácido e falido que possa parecer, está potencialmente aberto a participar da geração de tensões, de acontecimentos e do surgimento de formas de vida não imaginadas, na medida em que não existe totalmente isolado. Na verdade, corpos sem tensão são tão inconcebíveis quanto a vida sem acontecimentos. Ambos, corpo e tensão, são aspectos de uma mesma dinâmica vital. Diante disso, retoma-se o corpo

> naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo. [...] O sujeito precisa ficar atento às excitações que o afetam e filtrá-las, rejeitando aquelas que o ameaçam em demasia. A aptidão de um ser vivo de permanecer aberto às afecções e à alteridade, ao estrangeiro, também depende da sua capacidade em evitar a violência que o destruiria de vez.[102]

O sapato possui musculatura transparente? O sapato é musculatura estrangeira fora do corpo, quando calçado ganha *status* de musculatura aparente. Quando alguém desfere um chute violento num alvo qualquer, a raiva poderia estar dominando sua musculatura transparente; mas e o sapato? Também sentiu raiva? Ou seja, ele também é dotado de musculatura transparente? Para alguns cientistas de hoje (considerados malucos por outros cientistas), sim. Um sapato, ou qualquer outro objeto inanimado, teria consciência, poderia pensar. O filósofo e neurocientista David Chalmers lançou a hipótese de que a consciência poderia ser uma propriedade da matéria, como a massa e a velocidade. Nunca percebemos essa habilidade neles porque existem diferentes graus de consciência. Assim, o sapato pode ter uma consciência de si como qualquer pessoa, só que num nível bastante reduzido. Um mocassim pode passar por mais emoções que uma pedra ao longo da vida, mas a única coisa que os dois realmente fazem é decompor-se com o tempo. Apesar de atualíssima, essa proposição já teria sido parcialmente esboçada por Espinosa, que afirmava que as coisas normalmente consideradas inanimadas possuem correlatos mentais, coisa que poderíamos perceber caso as víssemos como Deus as vê.

Já o matemático Roger Penrose buscou inspiração na física quântica, que descreve o comportamento das coisas ultramicroscópicas, para concluir que os sinais que os neurônios transmitem poderiam ficar em vários lugares ao mesmo tempo, como os elétrons dos experimentos quânticos, por uma fração de segundo. Isso significa que dentro da nossa cabeça tudo que sentimos e pensamos se espalharia pelo espaço. Isso também não é novidade para a *anatomia oculta* de certas sabedorias milenares, como por exemplo a hindu (*kundalini* e *tantra yoga*), que afirma que o corpo possui vários níveis de consciência (como por exemplo: emocional, racional, intuitivo, desejante e divino) formadores do corpo sutil, etério ou vibratório e que se manifestam para fora do corpo denso como um tipo de aura.

TENSÃO E ENT(R)E ALONGADOS

Estabilidade e continuidade relativas do corpo, que parecem garantir sua identidade, se mantêm e se desenvolvem graças a uma complexidade infindável de interações moleculares e atômicas que determinam o corpo como campo tensivo. Como tal, desloca-se no tempo-espaço interagindo com outros planos tensivos (qualquer corpo ou ente material ou imaterial). A idéia estóica do desenvolvimento corporal de acordo com o tônus[103] aponta para uma autonomia relativa do corpo em função de sua intensidade, desde que certas condições externas permaneçam estáveis. Um corpo não pode ser desvinculado impunemente do ambiente que o condiciona e que garante seu equilíbrio homeostático e suas premissas comportamentais.

Em sentido genérico, enquanto objeto da reflexão e devido a sua particularização e estabilidade relativas, o corpo parece uma coisa e um ente. Mas, devido ao seu modo de operar, sua transitoriedade, mutabilidade e condutividade, sua capacidade criativa e de agenciar tensões, sensibilidades, pensamentos, o corpo não é uma coisa, não é um instrumento ou um autômato, apesar de ter aspectos instrumentais.[104]

"Sou todo corpo", diz Nietzsche. Em outros termos: espírito, pensamento, alma, inconsciente, intuição são nomes para determinados comportamentos do corpo; não são instâncias superiores, separadas, transcendentes que usam o corpo como veículo ou instrumento de sua vontade. Como multiplicidade tensiva, o corpo é *usina* em processo de produção, um ent(r)e, um devir, uma experiência, um *eterno originar*.[105]

Na medida em que o performer percebe e se conscientiza da rede tensiva da cena, pode decidir quais as musculaturas que pretende priorizar, definir a relação a estabelecer entre elas e, assim, aumentar sua capacidade criativa e aprimorar a tonicidade geral do trabalho. Quanto melhor trabalha a qualidade e complexidade da rede tensiva de seu ent(r)e pentamuscular, maior seu poder de realização artística e comunicação.

Essa anatomia-guia, ao mesmo tempo descomplicada e ambiciosa, na medida em que pretende integrar todos os aspectos da cena e da vida ao corpo do performer, ajuda-o a entender que essa visão ampliada de sua corporalidade, que o desterritorializa do centro das atenções, é da maior importância para a criação cênica nesse novo tempo. Essa idéia contemporânea do corpo se liga à noção de que é a ecosfera o centro das atenções. É por causa dela que o ser humano vive, e não ao contrário.

Uma vez reconhecida a complexidade dos corpos, fica clara a necessidade de considerar e trabalhar qualitativamente sua diversidade. A pentamusculatura oferece uma visão "não totalitária do todo", seja esse todo o mundo, um corpo, uma cidade, enfim, qualquer aglomerado de partes ou partículas que pareçam ter contornos, fronteiras. O todo como macrocosmo – mundo, universo, ecosfera – é mais importante que a parte, mas a parte desempenha o expressivo papel de cumplicidade e reversibilidade em relação ao todo. Existe uma interferência constante da parte no todo e vice-versa.[106] O aspecto histórico-cultural de nosso processo evolutivo é inseparável de nosso lado biológico.

Gilles Deleuze, em sua *ontologia da imanência*, fortemente inspirado por Alberto Caeiro (heterônimo de Fernando Pessoa), diria que tudo na natureza são partes sem um todo: as partes do mundo se cruzam, sem se ligar formando um todo. Essa imagem do todo deleuziana se movimenta na trilha de Henri Bergson, que definiu o todo como relação. Em *A evolução criadora,* Bergson chama o mundo, o universo, de o Aberto. E se o vivo é um todo assimilável ao todo do universo, ele não seria um microcosmo fechado como se supõe que o todo seja; pelo contrário, ele é aberto para um mundo que, por sua vez, é o Aberto. Compreender o corpo e seu funcionamento em termos de rede implica uma ruptura com a concepção tradicional da realidade como conjunto fechado formado por partes fechadas, constantes e iguais para todos. Como o cientista, o performer torna-se investigador de realidades, procurando captar o real também a partir das dimensões sutis, sensíveis, abstratas e afetivas dos fluxos que compõem sua subjetividade, a qual precisa de um contínuo fluxo de matéria e de energia, extraídas do seu ambiente. Esse eu subjetivo é descrito aqui como uma interconexão de relações em processo que constantemente se desorienta ou traça uma linha de fuga tentando se reorientar, se desterritorializa tentando se reterritorializar, se desconecta da rede tentando se reconectar ou reconfigurar-se em outros territórios. Uma operação contínua e infinita, produto de relações contínuas e infinitas geradas num todo contínuo e aberto – jamais um conjunto ou sistema dado.

A noção da pentamusculatura vem do reconhecimento de que o corpo não é um mero instrumento da dança, do teatro ou da comunicação, mas *é* a própria dança, o teatro, a comunicação: o corpo vivo, linguagem figurativa por excelência, cria sentidos o tempo todo, mesmo na morte. Parte-se de sua subjetividade entendida como um processo de *incorporação entrópica* da vida, isto é, que se efetua por "perda" através de transbordamentos, externalizações, desterritorializações, transvalorações, muito mais do que pelo ganho da certeza de um sujeito acumulador de códigos, protetor de significados provenientes de um *eu profundo* de autoridade transcendente e inabalável. Portanto, esse (des)sujeito sabe que o sentido de tudo que cria, dança ou diz nasce das tensões dinâmicas intersubjetivas a-significantes; do anônimo, do efêmero, do incidente, do acaso, do instantâneo, da dúvida, em suma, das tensões dinâmicas subjacentes que tocam as relações e o mundo.

A pentamusculatura propõe uma visão do ser humano oposta ao indivíduo-corpo, unidade físico-material, divisível em partes que funcionam mecanicamente, separadas do processo sócio-político-cultural-afetivo-energético-cósmico Esta fragmentação é inconsistente. O ser humano é uma complexa máquina heterogênea,[107] que pode ser compreendida como campo de forças, resultado de múltiplos fluxos de energias de toda ordem – informacionais conscientes ou sensoriais inconscientes – em constante mutação e interpenetração, o que lhe garante singularidade, ainda que no caso de sujeitos do mesmo grupo haja a coincidência de características socioculturais. E é esse sujeito mutante, em constante autoprodução, que se considera como possuidor de qualidades ou praticante de ações – que se relaciona a partir dos fluxos energéticos comunicacionais diante de um mundo marcado pelo constante reprocessamento dos meios e das mensagens.

Essa noção pentamuscular do performer não tem nada a ver com certezas ou com qualquer tipo de segurança. Ela detona a vaidosa solidão do sujeito e engendra um tipo de presença cênica esquizo que é um campo de batalha e uma paz, porque relativa e absoluta ao mesmo tempo. Assim, essa presença, desconfiada do corpo-organismo secularmente organizado, segmentado, redescobre-se eco-imersa na arena tensiva da vida e, encantada de soberba alegria, anuncia tal qual um momo despedaçado: "Ainda não-sou! Logo, posso e quero eco-evoluir!" O corpo pentamuscular se desfaz e se refaz a todo momento, assim como a imagem de si e os acontecimentos dos quais ele é alimento; conseqüentemente, os processos de comunicação que experimenta também se reconfiguram incessantemente.

O que se processa no momento da reconfiguração são as zonas de fronteira, o abjeto, o rejeitado, o corpo-estranho-dionisíaco-desejado, o corte, a passagem, o abismo, o entre ou o fora. Fora de si e fora do mundo na tentativa de experenciar uma realidade "em que as coisas não são ainda"[108]

O fora e o abjeto são categorias do não-ser. Algo que ainda não existe e que é uma possibilidade.

> "O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas 'inóspitas' e 'inabitáveis' da vida social que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do 'inabitável' é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. [...] Neste sentido, pois, o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, 'dentro' do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio."[109]

PENTAMUSCULATURA E ESQUIZOPRESENÇA

Nessa fase de nosso estudo, incorporamos à pentamusculatura a noção de esquizopresença, inspirada na esquizoanálise desenvolvida por Félix Guattari e Gilles Deleuze.[110] A esquizoanálise questiona os "complexos" freudianos e o caráter universalizante das concepções da psicanálise - tanto a partir de Freud quanto de alguns de seus sucessores, como o próprio Lacan. Acredita-se que tanto Guattari quanto Deleuze produziram elaborações que não negam totalmente a psicanálise, mas questionam duramente a rigidez totalitária do estruturalismo desta teoria. A tarefa da esquizoanálise é a desedipolização do inconsciente para chegar diretamente no inconsciente produtivo não interpretante. Essa análise deve servir para entender como funciona o desejo no indivíduo. Na verdade, coloca em xeque o caráter mecânico-reducionista-cartesiano da psicanálise. Teoriza a complexidade das relações e o universo de produção da subjetividade, bem como a mediação – "atravessamento" – dos equipamentos coletivos de produção, como as tecnologias da comunicação ou "dispositivos maquínicos".

O neologismo *esquizopresença* designa uma opção de presença cênica e o modo como o corpo pentamuscular do performer *se concretiza*: um indivíduo como acontecimento em devir revolucionário, pois se constrói ativa, crítica e coletivamente – envolvendo grupos, instituições e a natureza no seu processo de composição com o mundo de agora e o que virá.

> Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. (...)à medida que alguém se transforma, aquilo em que se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação mas de dupla captura, de evolução não-paralela, núpcias entre dois reinos.[111]

O termo esquizo vem do germânico *skhizein*, que significa fender, dividido, dual, dualidade. Revisitada, essa palavra alonga-se e segue o sentido de devir anunciado acima: múltipla captura, evolução a-paralela, núpcias entre dois ou mais reinos. Aqui, esquizo não designa um louco patológico, mas uma presença que não aceita restrições, um *inconsciente produtivo não interpretante*. Uma esquizopresença ou, também poderíamos dizer, *presença esquizocênica,* durante seu processo de experimentação e construção de uma cena ou personagem, lança-se para além da representação e da interpretação. Ela não representa nem interpreta, *experimenta*. Experimentar é habitar e ser habitado pela *tensão fecunda* entre fluxo e representação e fluxo e interpretação. Será isso uma das características da segunda metamorfose do espírito nietzschiano – o leão?

> Mas no mais ermo dos desertos dá-se a segunda metamorfose: ali, o espírito torna-se leão, quer conquistar, como presa, a sua liberdade e ser senhor do seu próprio deserto. Procura ali o seu derradeiro senhor: quer tornar-se-lhe inimigo, bem como do seu derradeiro deus quer lutar para vencer o dragão. Qual é o grande dragão, ao qual o espírito não quer mais chamar senhor nem deus? "Tu deves" chama-se o grande dragão. Mas o espírito do leão diz: "Eu quero". [...] Para que é preciso o leão no espírito? Do que já não dá conta suficiente o animal de carga, suportador e respeitador? Criar novos valores, isso também o leão ainda não pode fazer; mas criar para si a liberdade de novas criações, isso a pujança do leão pode fazer.[112]

E a partir da conquista de sua liberdade o espírito se torna criança: "Inocência é a criança e esquecimento, um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer 'sim'".[113]

Esse modo esquizo de presença cênica tem responsabilidade total por tudo que processa (cria, afeta ou comunica), mesmo se sentir-se perdido ou inseguro em relação a algo que intenta produzir.[114] Em busca de auto-superação libera "terceiros" – ou seja, autores, diretores, coordenadores, orientadores, professores, a natureza e a vida, sujeitas a tempestades, cataclismas e bonanças – da responsabilidade por eventuais impotências que possam contaminá-lo durante seu processo *em-devir corpo revolucionário* responsável por si mesmo. Uma esquizopresença é, a cada micro momento da cena, atravessada por forças infra (campo político-sócio-cultural), intra (paisagem interna) e intercorporais (entre corpos de qualquer tipo: humanos, animais, vegetais, minerais, objetos etc.), que promovem bons ou maus encontros dos mais variados tipos. Cabe ao performer aprender a discerni-los para, ao invés de parecer um ser dependente, movido por regras e receitas, mecânico, fixo e repetitivo, viver e produzir de maneira criativa, intensa, responsável por suas metamorfoses e hibridizações, como também por aqueles que afeta e cativa.

Podemos afirmar que o sujeito só existe em relação ao outro. É possível afirmar ainda que este *outro* não é só humano: é complexo também, composto de muitas matérias e substâncias. Dizendo de outro modo, tudo o que constitui ambiência colabora para a constituição do sujeito, inclusive objetos, máquinas e as tecnologias da comunicação.

> Estas tecnologias não apenas prolongam as propriedades de envio e recepção da consciência como penetram e modificam a consciência dos seus utilizadores.[115]

A heterogênese caosmótica da contemporaneidade abordada por Félix Guattari apresenta-nos a este caráter esquizo da subjetividade contemporânea, ou seja, uma subjetividade fragmentada, complexa e portanto tensionada e em constante mutação.

> O sujeito não é evidente: não basta pensar para ser, como proclamava Descartes, já que inúmeras outras maneiras de existir se instauram fora da consciência, ao passo que o sujeito advém no momento em que o pensamento se obstina em aprender a si mesmo e se põe a girar como um pião enlouquecido, sem enganchar em nada dos territórios reais da existência, os quais por sua vez derivam uns em relação aos outros, como placas tectônicas sob a superfície dos continentes. Ao invés de sujeito, talvez fosse melhor falar em "componentes de subjetivação" trabalhando cada um mais ou menos por conta própria.[116]

Uma esquizopresença pentamuscular se desdobra no espaço-tempo ao gerar territórios artísticos-culturais que potencializam afirmativamente uma política focalizada no destino da humanidade, aumentando as chances das gerações futuras de engendrar e habitar um mundo eco-ético com mais amor transmutado em ação, arte e alegria, no sentido da ética espinosiana.

A pentamuscultura expõe o performer a uma noção específica da cena teatral: a cena deixa de ser uma agregação arbitrária de objetos e corpos isolados e se transforma num continuum-de-relações, ou em tensão-matéria-alongada. O corpo do performer não é mais o centro da cena, nem o foco do acontecimento cênico. O pensamento filosófico atual fala de continuidade entre duas coisas sempre que é possível reconhecer entre elas uma relação qualquer. Portanto, relações de causalidade ou de condicionamento, de contigüidade ou de semelhança, podem ser consideradas sinais, provas ou manifestações de continuidade; assim como, por outro lado, podem ser assim consideradas até mesmo relações de oposição, de contradição, de disparidade ou de conflito, visto que nem mesmo essas formas de relação implicam um corte nítido entre as coisas que se opõem, nem a falta de uma relação qualquer.[117]

A pentamusculatura revela que o corpo não é opaco e que, por mais importante que seja, é somente uma das forças da atmosfera tensiva geral ou do hipertexto cênico). A palavra *hipertexto* foi criada no início dos anos 60 por Theodore Nelson para representar a idéia de escrita/leitura não linear, em um sistema de informática[118]

No contexto da esquizopresença pentamuscular e em analogia à metáfora proposta por Lévy, o hipertexto é uma trama, um conjunto de nós interligados numa dimensão sincrônica ao invés de diacrônica, cada nó pode ser uma musculatura ou parte de musculatura: imagem, palavra, gesto, som, corpo, fragmento de corpo, objeto, sensações, emoções, pensamento etc.

"[...] o efeito de uma mensagem é o de modificar, complexificar, retificar um hipertexto, criar novas associações em uma rede contextual que se encontra sempre anteriormente dada. O esquema elementar da comunicação não seria mais 'A transmite alguma coisa a B', mas sim 'A modifica uma configuração que é comum a A,B,C,D, etc. O objeto principal de uma teoria hermenêutica da comunicação não será, portanto, nem a mensagem, nem o emissor, nem o receptor, mas sim o hipertexto que é como a reserva ecológica, o sistema sempre móvel das relações de sentidos que os precedentes mantém. E os principais operadores desta teoria não serão nem a codificação nem a decodificação nem a luta contra o ruído através da redundância, mas sim estas operações moleculares de associação e desassociação que realizam a metamorfose perpétua do sentido."[119]

Os elementos da cena (luz, cenário, objetos, outros performers etc.) são extensões do corpo do performer e este, por sua vez, é parte do corpo da cena, que se transforma num multiverso de misturas heterogêneas, onde todos os fluxos de forças e formas concretos e abstratos estão em trânsito perpétuo. Os objetos da cena pertencem simultaneamente a musculaturas distintas, mudando constantemente de sentido, sem que nenhuma das musculaturas assuma uma posição hierárquica definitiva.

Esse conjunto de considerações desperta o performer pelo fato de não haver o *corpo-em-si* em cena, ou seja, de o acontecimento cênico ocorrer no casamento-confronto e nas passagens entre as forças múltiplas da polifonia teatral, e de o tônus cênico (tensão, energia) resultar do jogo dinâmico e vivo entre as cinco musculaturas. Ao entender isso, o performer não somente descobre a porosidade, penetrabilidade e atividade irradiadora do mundo ao seu redor, mas ele mesmo se torna permeável. Sua vontade de tensão vira também vontade de mistura e de composição, gerando uma perspectiva de fecunda imprevisibilidade que potencializa a cena, tornando-a generosa. Na medida em que aprende a se lançar no ent(r)e, o performer se abre para o outro (não só o devir-outro orgânico, humano e animal, mas também o inorgânico), incorporando-o, tornando-se mestiço, "monstruoso", ao mesmo tempo em que se entrega à devoração por outras forças da cena. Transforma e é transformado. É nesse processo de autofagia cartográfica, em que nenhuma esquizopresença pentamuscular permanece intacta, que a cena se reconfigura e renova. Seguindo a trilha cartográfica de Felix Guattari, o corpo-linguagem está longe de ser um veículo seguro ou uma certeza, ele é, em si mesmo, criação de mundos e veículo que promove a transcrição para novos mundos. O problema, para a esquizopresença não é o do "falso-ou-verdadeiro", nem o do "teórico-ou-empírico", mas sim o do "vitalizante-ou-destrutivo", "ativo-ou-reativo".

O investimento do performer no ent(r)e – no eterno originar, no devir ou acontecimento da cena – é uma experiência que possibilita não somente sua interação cênica diferenciada, mas também faz com que ele aprenda a discernir e aproveitar qualquer encontro (bom ou mau) em função da potência do acontecimento cênico.[120]

APONTAMENTOS PARA UMA ENCENAÇÃO DE TENSÕES

Não se pretende, neste capítulo, detalhar as práticas encenatórias da Taanteatro nem propor um modelo padrão de encenação. O que está em questão é uma óptica de criação e análise que vislumbra a potência comunicativa do teatro no desencadeamento das interações corporais (sensoriais, energéticas) e conceituais entre as forças, formas e elementos da cena (incluindo o público), mesmo que aparentemente inconciliáveis, e no confronto cooperativo de todas as linguagens nele mobilizadas, desde que criem e operem tensão.

A produção cênica da companhia abrange espetáculos de autoria da Taanteatro, espetáculos criados a partir do contato com textos poéticos e filosóficos e encenação de peças de autores consagrados. Nas suas encenações autorais e nas transposições de textos poéticos e filosóficos, a Taanteatro praticamente não diferencia dramaturgia, coreografia e encenação; não projeta um *script* previamente concebido (peça teatral ou partitura coreográfica) para o palco. Devido a sua ênfase corporal e plurimedial, a encenação surge, como diria Artaud, "em cena", num processo de experimentações e ensaios que somente se efetua integralmente na hora da apresentação, quando todas as forças do jogo cênico se atualizam.

Entre os procedimentos de criação dramatúrgica desenvolvidos destacam-se:

* (des)construção de performances a partir da mitologia (trans)pessoal;
* mandala de energia corporal;
* rito de passagem;
* metacoreografia;
* mandala gráfica;
* gráfico de tensões;
* roteiro grade;
* pesquisa bibliográfica;
* leitura e análise de textos;
* experimentação de tensões intermodais;

A abordagem mestiça e transcultural da Taanteatro possibilita uma ampla experimentação e abertura contínua para o novo: de acordo com as implicações do princípio tensão –

seu dinamismo e instabilidade, seu aspecto paradoxal e sua abertura –, não cria nem pretende criar um modelo padrão de encenação das tensões, tampouco adota com exclusividade os modelos históricos da tensão com seus respectivos paradigmas de verdade, mas pode, em função de sua afinidade com as premissas do teatro pós-dramático, fazer uso dos recursos operacionais do teatro aristotélico, do teatro épico e de qualquer outra abordagem de tensão que convenha às suas metas de encenação.

ENCENAÇÃO DO ENIGMA

Não é a tarefa do arte fornecer argumentos logicamente completos. Onde tudo foi dito, não restam questões ou incertezas capazes de despertar o interesse. No jogo prestabelecido entre performer e espectador, existe uma certa cumplicidade na qual o performer transgride, de forma consentida, certas regras de interação ligadas à coerência, racionalidade e clareza da exposição. Compartilhamos com Alwin Fill a idéia de que o mal-entendido, a defasagem e a diferença entre mensagem intencionada e mensagem descodificada, não constituem um acidente comunicativo, mas o caso normal da interação.[121]

As tensões dramáticas e corporais da encenação derivam de lacunas no desencadeamento de um arranjo sem ordem evidente. A exposição incompleta, um arranjo de qualidades, relações e significados velados, e o andamento misterioso geram um campo de instabilidade, incerteza e insegurança que estimula a atenção e o interesse espectador. A tensão coloca o público num estado de desequilíbrio homeostático – suspensão, curiosidade ou perigo – e o desafia a realizar ajuste e interação somático-cognitivos ao campo tensivo da encenação.

Qualidade e intensidade do campo tensivo devem-se, além do investimento decisivo na elaboração da passagem de uma estado tensivo para o outro, à sua preparação através de confrontos inusitados (metáfora), variações e ritmos inesperados (novidade, tema-rema) e à retenção estratégica de informações, também chamada de encenação do enigma. Do ponto de vista narrativo, o enigma resulta de uma falta de explicação para uma mudança entre dois estados da continuidade da encenação (enigma: o que aconteceu?); do ponto de vista lógico, o enigma pode resultar da presença num mesmo plano de dois ou mais objetos de classes lógicas distintas, sem menção ou contexto que explique a cópula (enigma: qual é a relação?), ou ainda de objetos da mesma classe ligados por uma cópula pertencente a uma classe divergente, como o famoso caso de amor entre o guarda-chuva e a máquina de costura (enigma: como poder haver amor entre objetos utilitários e inanimados?).

A noção do enigma sempre foi cara ao taanteatro, mas a formulação "encenação do enigma" é de Raphael Baroni, que enxerga no enigma um desarranjo da comunicação com função estruturante. O taanteatro situa o enigma e o desconhecido entre as forças motrizes principais dos processos de comunicação e epistemológico, ao ponto de atribuir a maior parte da produção de conhecimento às tentativas humanas de desvendar a dimensão enigmática do mundo.

No sentido de ilustrar possibilidades de encenação do enigma, descrevemos e comentamos a seguir uma seqüência do espetáculo *Variação em negro*, inspirado na vida e obra da poeta portuguesa Florbela Espanca e apresentado pela primeira vez em 1988, no Teatro Cláudio Santoro (Brasília).

"Escuridão. Espaço vasto, apenas uma cadeira num canto, com um casaco preto masculino no espaldar e um pé de sapato alto no centro do proscênio. Um raio de luz corta o vazio: o sapato sozinho debaixo do raio. Silêncio. Na lonjura um vulto alto, escuro, lento e contido. De costas, sem face no lusco-fusco. Avança devagar, um pé descalço saindo por debaixo do tecido negro, tateando o chão. O vulto carrega algo indefinido, flores? Sim, um grande buquê de crisântemos. Quadris, uma mulher, pé, quadris, costas, um serpentear debaixo do vestido, pé descalço procura algo. Alcança o sapato, toca-o, demora-se, sente, calça-o, pára, seu corpo vibra em choques. Silêncio. Outro raio de luz, uma cadeira. Preta, quadrada, parada, de costas, casaco masculino. Densa e devagar, a mulher vai rumo à cadeira. Avança aos poucos sem revelar sua face, levada por seu tronco. É o tronco que sente e vê a cadeira. Chega, demora-se indecisa. Senta repentinamente. Do nada um ruído vindo de baixo da terra. Máquinas subterrâneas revirando o solo, barulho perturbador. A mulher se retorce, enverga-se para trás, a cabeça cai, as flores caem: na face, riso congelado e negro, dentes negros. O sorriso parece tomar toda a face. Mulher jovem e velha ao mesmo tempo. Balidos de carneiros atravessam o barulho infernal das máquinas. A mulher levanta, agarra a cadeira, pressiona-a contra o chão, furando o solo. Gira a cadeira, que resiste lentamente, senta. O barulho se afastou, ela imóvel, o tempo passa, ela impassível. De uma vez: joga o tronco para frente, levanta a saia, espiona por instantes o que há debaixo do vestido. E tão rápido quanto se envergou ergue o tronco, fechando as pernas, arrumando a saia. Fita a escuridão, encontrando e evitando na escuridão o olhar do público, atormentada, abismada. Tímida?"

Interrompemos nesse ponto a reconstrução da cena. A narrativa enumera, desde o início, uma sucessão de elementos indefinidos e imprevisíveis, que se esclarecem apenas parcialmente e aos poucos ao longo do espetáculo. O não-acontecimento inicial na escuridão estimula a expectativa do público: o que vai acontecer?, quando vai acontecer alguma coisa? Existe um vestígio que desperta o interesse: o sapato. Um sapato chamando por seu par? A solidão do sapato? A promessa de um encontro? Sapato de salto alto – sinal de feminilidade, sensualidade. Uma mulher que perdeu seu sapato? Cinderela? O casaco masculino na cadeira indica que em algum momento outro personagem virá? O sapato indica uma intriga. Surge o vulto – forma indefinida (o que é?) – devagar no lusco-fusco, estranhando com gestual incomum: de costas, avançando com um só pé. O público segue o tatear do pé, se perde ao seu ritmo. É uma figura feminina. É o feminino surgindo do nada. Mulher com ares de cova (roupa preta, buquê branco e vermelho), escura e sensual: seu tatear, o serpentear contido do pé que se prolonga no quadril e nas costas, o pé descalço mergulhando pela noite para penetrar o sapato. Quem é ela? O que quer? O que vai fazer? Mantém as flores sempre erguidas, com majestade (em contraste com o tatear do corpo). Mas, para que ou para quem as flores? Calça o sapato e pára. Suspensão: algo se completou, mas o quê? E o que vai acontecer agora?. Ainda não vimos seu rosto. Ela é jovem, velha, feia ou bonita? E seu ritmo? Tudo que faz demora demais ou é rápido demais. Uma velocidade de outro mundo. De onde ela vem? Ela encontra o sapato, e o sapato encontra seu destino. Surge do nada a cadeira que, ao mesmo tempo, combina e contrasta com ela: ambas de preto e de costas, mas a cadeira quadrada, estática, ela sinuosa e com flores. Vendo as duas paradas e de costas, a cadeira ganha algo de humano e ela algo de objeto, estátua, um móvel. Mas ela se move outra vez, daquela maneira indefinida e obstinada em direção à cadeira que não sai do lugar. Sua maneira de aconchegar-se nas coxas duras da cadeira tem algo de sensual e mórbido. De repente as máquinas. Tanto silêncio e de uma vez essas máquinas revolvendo o subterrâneo. O barulho é sufocante e ao mesmo tempo algo nos separa dele. Existem outros espaços além deste espaço? Outros tempos? E por cima de tudo o frenesi obsceno dos carneiros, seus berros, contraponto das máquinas. É em meio à balbúrdia infernal que a mulher se anima. Finalmente revela a face, um susto: o riso congelado de dentes pretos. Uma mulher jovem com coxas e costas, mas o riso preto e entorpecido, cadavérico. Ela emana um prazer estranho ao "parafusar" com muito esforço a cadeira no solo. Tanto esforço. É tão difícil mostrar-se aos outros? Olha bruscamente debaixo de seu vestido e, como se se desse conta que pode ser vista por alguém (o público), interrompe o gesto, congela com um expressão aterrorizada. O que ela viu? Por que esse terror? Debaixo dessa saia não há simplesmente um órgão genital, mas algo aterrorizador, uma tragédia desmedida. Até o fim do espetáculo não saberemos o segredo.

É certamente impossível reconstituir aqui o clima tensivo e todas as nuances da coreografia, mas talvez essa descrição tenha oferecido algumas pistas úteis acerca da encenação do enigma: o uso da expectativa do público, a ausência de explicações (o que é, quem é, de onde vem, o que vai fazer, o que significa aquilo que faz, por que faz daquele jeito), o trabalho com qualidades e velocidades de movimento incomuns, a imprevisibilidade da tema-rema-seqüência, os contrastes sonoros e formais (preto e branco, silêncio e ruído, sensualidade e morte, violência e delicadeza) e o uso metafórico da música, entre outros. No instante da ação, o público não necessariamente pensa em todos esses aspectos com clareza, mas percebe todos os detalhes no plano da sensação e do inconsciente.

ECONOMIA DO DESEJO

Na perspectiva de uma dramaturgia da tensão, a encenação do enigma, com seus retardamentos e lacunas, pertence a uma economia do desejo. O novo e o desconhecido são fontes prediletas para o brotar do enigma. De certa forma, o espectador, além de interagir sensorial e emocionalmente com o espetáculo, projeta relações cognitivas sobre qualquer conjunto de objetos da cena, na tentativa de criar significado e sentido. Mas, para reconhecer a existência do enigma, algo precisa emergir: uma sensação de misteriosa imanência, de movimento ou força oculta, uma ruptura ou um contraste, um gesto inexplicado, talvez inexplicável, na face homogênea da cena. A exposição misteriosa e o jogo entre forças geram o objeto do desejo (sensação, informação, solução), acenando com ele sem revelá-lo. O objeto do desejo não é necessariamente objeto do prazer. Pode, numa inversão, surgir como o abjeto, o objeto terrível que rejeitamos, mas que desejamos conhecer e entender: um desastre, uma catástrofe, uma tragédia, um lúmpen. A tensão desperta, estimula, atiça e manipula o desejo (a curiosidade e vontade do público), postergando sua satisfação. O estímulo pode ser percebido como agradável ou não, mas sem estímulo não há alteração de estados. A encenação do enigma não procura a satisfação do público, expondo-se à chamada "terceira maldição lançada contra o desejo",[122] ou seja, à obtenção de prazer. De acordo com Deleuze e Guattari, a obtenção de prazer "já é uma maneira de descarregar o desejo".[123] A visão dos filósofos em relação ao desejo compõe perfeitamente com a tarefa da encenação do enigma, que "consiste em encarregar-se do desejo, recarregar constantemente sua processualidade, afirmar sua potência de conexão e criação".[124] A magnitude da tensão está relacionada ao fascínio e à sedução do enigma. A tensão potencializa a comunicação porque "os receptores não se deliciam com a solução da tensão, mas com sua experiência".[125] O enigma é erótico e cognitivo ao mesmo tempo. Essa economia erótica da encenação do enigma não se restringe à tensão dramática com foco no desfecho, mas regula também cada microtensão de um espetáculo pós-dramático.

CRITÉRIOS DE TENSÃO

O taanteatro adotou e modificou alguns critérios lingüísticos desenvolvidos por Alwin Fill, adaptando-os para o teatro. Num plano mais formal, tais critérios, que podem ser usados para a criação e análise de dramaturgias e espetáculos, são as *tensões corporal e sensorial, sintática, semântica, intermodal e pragmática*:

* Tensões corporais e sensoriais: contrastes, variações, transgressões morfológicas e temporais entre ritmo, densidade e plano do movimento corporal, gestos, cores, texturas e tamanhos. Qualidades distintas de sons, articulação, pronúncia, tonalidade da fala e de seus distintos códigos e estilos;
* Tensões sintáticas: retardamento, transgressão e reinvenção da exposição dramática e de sua seqüência temporal;
* Tensões semânticas: entre o espetáculo e o mundo ou tensões auto-referenciais, metateatrais e energéticas;
* Tensões intermodais (ou plurimediais): entre texto, corpo, movimento, imagem, música, luz, figurino, maquiagem, cenário, etc.,
* Tensões pragmáticas: interrupções, cortes, surpresas, *flash-backs*, sobreposição de planos e cenas, modos de narração e atuação, mudanças de velocidade e densidade;

ESTRATÉGIAS DE CRIAÇÃO DE TENSÃO

As técnicas principais – fora aquelas que dizem respeito ao impacto imediato das intensidades, formas e qualidades corporais – que tensionam o espetáculo e a dramaturgia corporal são: *conflito, retardamento*, *metáfora*, *seqüência tema-rema* e *variação*.

Conflito

É uma interação instável entre duas forças qualitativas ou formais. A instabilidade desperta a atenção do espectador, seu interesse pela solução. É a situação de conflito que leva ao movimento dramático devido à coexistência e cooperação de dois princípios opostos.

Retardamento

O retardamento de informação e de sensação talvez seja um dos recursos mais importantes na arte de criar tensão. Por meio da alusão geram-se expectativas. O espectador é seduzido a seguir certas pistas, mas a resposta, se houver, diverge da forma prometida ou aparece posteriormente, numa outra óptica. Essas expectativas de informação, sentido e sensação aplicam-se não somente ao texto, à estrutura ou pronúncia de uma fala ou de um movimento do espetáculo, mas ao encadeamento inteiro dos elementos da encenação: uma *lógica da sensação* que relaciona todos os componentes sensíveis e cognitivos da encenação.

Metáfora

A metáfora tem como efeito principal uma tensão lógica ou emocional devida a uma contradição semântica, à interação e ao contraste de duas referências aparentemente incompatíveis. Uma imagem do século XIX, mas que poderia muito bem servir como objeto de encenação de um espetáculo pós-dramático, ilustra a metáfora: o caso de amor entre uma máquina de costura e um guarda-chuva, criado por Lautréamont e elaborado como instalação por Man Ray. Irradia-se um grande fascínio deste "caso" entre coisas que aparentemente nada compartilham, exceto o *status* de objeto utilitário. Ora, antropomorfizados através do amor, formam o prelúdio para um teatro surpreendente e belo de duas formas animadas.

Tema-Rema

A seqüência tema-rema refere-se a uma tensão estrutural caracterizada pela sucessão de uma informação conhecida (tema), vinda da ação anterior, por um dado desconhecido, que surge como informação nova (rema = ruído, acidente). Da distribuição desses dois elementos resulta uma dinâmica específica de encenação e todo poder da tensão comunicativa depende da capacidade de criar variações imprevisíveis das seqüências tema-rema. Atente-se para o fato de que o desenvolvimento linear, a manutenção do mesmo tempo ou a repetição do mesmo modo de seqüência tema-rema durante uma extensa passagem de texto ou coreografia podem levar ao tédio.

Variação

O desconhecido tensiona mais do que o conhecido. A informação nova e a re-elaboração da mesma informação criam tensão.[126] Repetição, simetria e subordinação às regras diminuem a tensão e o interesse. A complexidade tensiva estrutural resulta da sucessão de ações com diferentes estruturas sintáticas, variação rítmica e frases elípticas, que abrem espaço para a imaginação e o trabalho interpretativo do espectador. O uso freqüente da mesma técnica demanda menos trabalho mental e sinaliza um valor decrescente. A criatividade se manifesta na capacidade de ampliar e diversificar intencionalmente, mas de modo imprevisível, o sistema da linguagem. Na criação e encenação dramatúrgica, todas as técnicas de criação de tensão interagem gerando um campo tensivo de crescente complexidade.

ENCENAÇÃO DE ATMOSFERAS

A interrelacionalidade e reciprocidade comunicativa do teatro de tensões elimina a acidentalidade e função ornamental ou complementar de qualquer elemento da cena. Uma maquiagem específica, por exemplo, não complementa ou decora uma dramaturgia corporal, mas pertence aos seus elementos determinantes; tirando ou mudando a maquiagem, a dramaturgia é outra. Por este motivo, considera o acaso (ruídos etc.) parte da encenação. O objeto ou corpo que participa da coreografia de tensões, mesmo que inesperadamente, é participante pleno, por menor que seja sua força. A tensão é mestiça.

O que o taanteatro coreografa e encena – além de eventuais "conteúdos" que o motivam e que mudam ou se transformam de uma encenação para outra – é o próprio jogo de afetos de cada espetáculo. A encenação mantém laços vitais e críticos com a realidade na qual está inserida e, ao mesmo tempo, é concebida como um acontecimento singular que expressa também sua própria realidade, possibilitando sensações, modos de relação e pontos de vista. Afirma-se assim como um momento real da vida, com *status* ontológico específico de acontecimento cênico, sem reduzir-se a um mero reflexo ou posicionamento mimético.

Numa arte feita por pessoas para pessoas, o ser humano evidentemente não tem como estar ausente. Ainda que não seja como tema do espetáculo, sua presença se mostra na relação essencial do teatro entre o performer e o espectador e nas ópticas de ação e percepção que essa relação envolve. A visão pentamuscular da tensão, contudo, descentraliza e faz com que o solipsismo humano do teatro saia de cena, dando lugar às atmosferas que emanam da multiplicidade orgânica e inorgânica do mundo, e não somente das psicológicas, políticas e culturais da comunidade humana. Não há contradição entre essa "desumanização da cena" e a grande ênfase do taanteatro ao desenvolvimento pessoal do performer. A força do performer é de máxima importância, mas ela somente se desenvolve plenamente como capacidade de relação, por mais sutil e imperceptível que seja.

ATMOSFERA TENSIVA

A dinâmica tensiva tende a um crescimento de complexidade: as tensões entre dois (ou infindáveis) corpos interagem com outras tensões, produzindo redes de tensão. A rede tensiva talvez seja mais relevante do que o estado particular de cada corpo, uma vez que um corpo qualquer e seu estado não podem ser concebidos fora da relação. As tensões resultam, como os acontecimentos incorporais deleuzianos, do encontro e da interação dos corpos, e tensionam com outras tensões, causando novas tensões. As tensões determinam o estado dos corpos. Estes, por sua vez, afetam não somente os corpos imediatamente envolvidos, mas geram atmosferas tensivas, esferas de afeto que influenciam outros corpos. A atmosfera tensiva resulta da complexidade de tensões de uma determinada cena e da intensidade dos corpos nela envolvidos. A atmosfera tensiva não é determinada privilegiadamente por um protagonista humano. A mesma constelação cênica (p. ex. uma mulher sentada numa cadeira) pode nos afetar de formas decisivamente distintas dependendo de sua iluminação ou sonorização. A mesma constelação de objetos ao amanhecer e à meia-noite gera duas cenas com atmosferas tensivas inteiramente distintas.

O momento da apresentação de uma encenação é por princípio carregado de intensidades. É o momento de um encontro incerto entre duas facções distintas: o performer de um lado e o espectador do outro.[127] Ambos os lados preparam-se especialmente para este encontro, estão em estado de expectativa e elevação energética máximas. É uma situação de contágio mútuo, de agitação geral, mas também de hostilidade e atração latentes. O termo *atmosfera tensiva* ressalta o aspecto ambiental da situação excepcional do encontro teatral, sua dimensão ecológica: são a mesma camada de ar, o mesmo ambiente com seu clima que envolvem e permeiam de modo inevitável todos os presentes, embora cada um a partir de uma perspectiva específica.[128]

O termo *clima* pode ser definido como o conjunto de condições atmosféricas que caracterizam uma região, pela influência que exercem sobre a vida na Terra. Essa definição ignora, de certo modo, que a própria Terra e as formas de vida que abriga são elementos que determinam as condições atmosféricas. Feita essa ressalva, construímos nosso modelo da atmosfera tensiva teatral, dividido em esferas de tensão, para distinguir melhor o conjunto das condições que constituem e afetam o acontecimento teatral.

A cena não se resume às unidades de ação, a uma situação ou passagem de uma peça teatral, assim determinada pela entrada e saída de sua composição de personagens em ação, alterando-se ou não os cenários, a iluminação. Define-se principalmente como ação e relação entre performer e espectador num ambiente espaço-temporal específico. Em outras palavras: a cena teatral se constitui como *tensão entre a esfera da ação e a esfera da percepção.* A interação entre essas esferas não é, nem precisa ser, inteiramente recíproca: sempre existe uma convenção mínima acerca da divisão de funções entre performer e espectador. O fato de a esfera da ação agir mais explicitamente sobre a esfera da percepção não contesta algum grau de reciprocidade da relação e os efeitos inevitáveis da percepção sobre a ação. Na realidade, ver, ouvir, sentir e os estados corporais correlacionados são formas de comportamento ou de ação, e qualquer pessoa que já agiu sob o olhar de um público sabe como o clima gerado no público age sobre a potência e as ações dos performers. A cena resulta dessa mistura.

ESFERAS TENSIVAS

À maneira dos componentes da pentamusculatura, as esferas que compõem a *atmosfera tensiva* – a saber: da potência, da ação, de percepção e da situação – não são nitidamente sólidas, limitadas e fechadas, mas devem ser concebidas como microambientes dinâmicos, porosos, permeáveis e, como tudo na natureza, intercomunicantes.

Esfera da potência

Abrange os estados de todos os elementos da encenação, a começar com o tônus psicofísico pentamuscular dos performers e dos demais envolvidos na encenação: sua disponibilidade e presença cênica (perceptividade, ressonância, ritmo e intensidade de interação); sua capacidade de estabelecer relações com a dramaturgia, os colegas, o público, a cenografia e o mundo. O estado de potência dos performers interage com tensões dramatúrgicas da obra e da encenação: estilo, desenho de tensão da encenação (composição de todos os elementos cênicos: movimentos, som, música, luz, formas, cores, texto, luz, objetos, figurino e maquiagem, com suas respectivas qualidades e intensidades), linguagens envolvidas e suas tensões semânticas, sintáticas e intermodais, dentro das condições arquitetônicas e materiais do local da apresentação.

Esfera da ação

É o aqui-agora da apresentação, o momento em que a potência se efetua. A disposição contida na esfera da potência evidencia sua capacidade de movimento. Todos os componentes da esfera de potência se dinamizam, entram em confronto, efetuando-se como acontecimento cênico em diálogo com o público. O desenho de tensões revela sua vida, estende-se como rede rítmica, desdobrando e atualizando todas as suas relações sensoriais e lógicas no espaço-tempo da cena.

Esfera da percepção

É o estado tensivo múltiplo do público. O público é uma multidão de pentamusculaturas. Cada espectador traz consigo sua esfera específica: a situação de sua vida, suas crenças, sua formação sociocultural e suas relações materiais, intelectuais e emocionais com o mundo. O conjunto dos espectadores forma a esfera multifacetada da percepção do público que, apesar de sua composição heterogênea, assume certa homogeneidade em função de seu papel frente ao espetáculo. Forma um corpo-personagem novo com suas respectivas tensividades e devires, seus estados emocionais e cognitivos (expectativa, sensação, emoção, reflexão etc.).

Esfera da situação

O arranjo das circunstâncias ecológicas, climáticas, históricas, políticas, sociais, econômicas e culturais da vida tecem a esfera da situação, onde os padrões de ação e percepção se formam e efetuam. Esse campo tensivo subjaz, influencia e responde às qualidades de tensão estabelecidas entre todos os elementos que compõem o acontecimento cênico, na medida em que influencia e molda o estado cognitivo de todos os participantes. Mas a esfera da situação, por sua vez, também se transforma, em resposta aos acontecimentos nela realizados.

COREOGRAFIA DO CORPO INTENSO

No Taanteatro Caderno 1 registramos e divulgamos os nossos pensamentos iniciais acerca do corpo intenso da seguinte forma:

> O corpo é um fenômeno energético e de imantação, catalisador e difusor de correntes de tensões de altas a baixas concentrações. Como detectar e realizar a passagem ou trânsito dessas energias que se manifestam de formas múltiplas e complexas no corpo (estrutura pentamuscular) e através dele? O taanteatro procura despertar a percepção para aquilo que acontece entre dois ou mais fenômenos concretos ou abstratos. [...] Queremos detectar, compreender, lapidar, incorporar e exprimir as energias ou tensões [...] que interna e externamente ora fluem, ora se degladiam, se ultrapassam, se anulam, se casam etc.[129]

Hoje, continuamos a pensar o corpo intenso como um fenômeno tensivo dinâmico, ou um sistema heterogêneo sem um todo fechado, ou ainda partes assimétricas tensionadas entre si constituindo um campo (ou plano) contrário à organização logocêntrica que privilegia o equilíbrio, a harmonia e os contornos definidos. Sendo pentamuscular, desdobra-se para o "fora" – musculatura estrangeira – num movimento alongado, transversal e contínuo de relações que se renovam ininterruptamente.

É por meio da percepção sensorial (visão, audição, eventualmente olfato ou tato) que uma encenação nos atinge no primeiro momento e, desta forma, as tensões se efetuam antes de tudo no plano da sensação e em seus estados corporais correlacionados. A qualidade da tensão determina a tonicidade dos corpos, seus agenciamentos e, com isso, seu poder de comunicação. O teatro não se efetua apenas como jogo de tensões, mas provoca os estados corporais tensivos dos espectadores. O efeito da tensão corporal vivenciada pelo público integra seu processo cognitivo e tende a influenciar sua elaboração racional.

Tensão intracorporal e tensão entre corpos talvez pertençam a classes distintas de tensão. Muito depende de saber se existe alguma continuidade entre o corporal e aquilo que denominamos o incorporal, e se a tensão e o efeito corporal por ela provocado (por exemplo, o tônus muscular) são a mesma coisa. Em todo caso, a tensão intracorporal e a tensão entre corpos têm uma série de fatores em comum, a começar pela relacionalidade dinâmica de duas forças conflitantes e pela possibilidade de trabalhar essa relacionalidade intencionalmente.

No taanteatro, a encenação de tensões se refere ao espetáculo como um todo. É o agenciamento de todas as forças interativas da encenação. A coreografia do corpo intenso integra a encenação de tensões, mas refere-se, num sentido mais restrito, ao estado intra e intertensivo da ação corporal do performer. É verdade que na visão pentamuscular do teatro de tensões, o corpo nunca pode ser desvinculado do ambiente cênico com que interage, mas a distinção terminológica permite especificar o foco de nossa atenção e se justifica por motivos práticos.

A coreografia do corpo intenso é uma arte que demanda preparo. O mandala de energia corporal, a caminhada e o rito de passagem são as principais práticas taanteatro desenvolvidas para a exploração da tensão corporal e dos estados expressivos correlacionados. O estado tensivo do corpo pode ser alterado por meio de qualquer tipo de movimento (contração, expansão, torção, deslocamento, alongamento etc.), pela respiração, pela exposição a mudanças ambientais, pelo direcionamento da percepção e através do trabalho do imaginário.

As caminhadas evidenciam o fato de que a qualidade tensiva de um determinado corpo tem correlatos cinéticos, emocionais e expressivos afetando a qualidade tensiva de outras pessoas de sua proximidade de forma imediata. A coreografia que opera o jogo de tensões em nuances cada vez mais sutis é capaz de determinar e regular os microclimas e a atmosfera geral da encenação, proporcionando aos performers e ao público matizes inéditos de *ritmo* da experiência cênica. Ritmo aqui não é somente o que é dado pela relação de unidades de tempo de uma encenação, mas também algo que inclui unidades espaciais e materiais, distâncias, deslocamentos, e unidades materiais (objetos, seres, sonoridades, luzes), enfim, tudo o que integra a experiência cênica e que pode ser percebido pelos sentidos.

No desenvolvimento de sua coreografia o performer experiência e investiga as sutilezas da tensividade corporal e as usa para elaborar o fluxo de tensão de sua performance e engendrar uma atmosfera capaz de afetar seu público e a si mesmo simultaneamente. Aspectos a serem considerados na coreografia do corpo intenso:

* distribuição das tensões musculares do corpo (no todo e nas partes);
* ritmo, variação e velocidade do movimento e da tensão correspondente, considerando que estar parado também é uma opção de movimento;
* percepção e orientação espaço-temporal;
* exploração das gradações do *continuum* de tensão e das qualidades de movimento correlatas (da hipertensão ao afrouxamento e vice-versa);
* passagem entre tensões e qualidades de tensão (por alongamento, contração, relaxamento, esgotamento, ruptura, fragmentação, saltos, torções etc.);

A coreografia do corpo intenso é um processo eminentemente prático: pressupõe a elaboração de personagens, composições e atmosferas específicas. Para experienciar e depurar os elementos essenciais de uma performance pratica-se o mandala de energia corporal. Durante o processo de imersão no mandala, mobiliza-se a pentamusculatura integralmente e passa-se por estados corporais que não se poderia experienciar a partir de uma premeditação racional. Essa prática inicia-se com o relaxamento total do *corpo que já não agüenta mais,* acabando por levar o praticante, muitas vezes, a dormir. Passados cerca de dez minutos, ele é estimulado a acordar e espreguiçar respeitando seu ritmo. Levanta-se lentamente e realiza a *a-posição zero* com um mínimo de tensão ou energia apenas o necessário para se colocar de pé com os braços em forma de círculo como se abraçassem uma esfera na frente do tronco e aí permanecer "parado" durante alguns minutos, ou seja, zerado. Nesse estado de despojamento e desprendimento, esgotado de marcas, neutro, mantém os olhos fechados, semicerrados ou realiza o terceiro olho. Gradativamente e sempre respeitando seu ritmo e suas intratensões, vai realizando a seqüência do mandala composta de movimentos de expansão e recolhimento com ênfase na oxigenação e flexibilização de todo o organismo. As danças *o coração e a serpente* e *os três estados da matéria* "massageiam" a musculatura interna por meio de exercícios de visualização com a ajuda da imaginação. As danças *ondas* e *mar-ritmo* estimulam o praticante a evoluir para uma dança totalmente espontânea e inédita na qual, naturalmente, prevalecem movimentos não sujeitos a estratégias racionais ou aquilo que se prejulga expressivo, belo, interessante ou intenso.

A gradação das transformações dos estados corporais durante a seqüência do mandala são tão sutis que cada passagem traz consigo nuances que não se constroem intelectualmente sem experienciá-las primeiro. Por mais informe ou incompreensível que seu movimento possa parecer, o performer encontra-se em estado consciente. Inconsciente e consciente se amalgamam. O consciente parece emergir do inconsciente. Consciente e inconsciente viram mar-ritmo.

Em mandalas subseqüentes o performer aprofundará sua experiência e reelaborará seqüências da coreografia com suas respectivas qualidades, explorando e modificando-as espontânea e intencionalmente, numa junção de afeto e vontade. Desta forma, amplia e singulariza o território de seu repertório, incorporando as experiências sem deixar que percam o frescor e o ineditismo do movimento. Tarefa difícil, mas possível.

O trabalho constante das tensões intracorporais faz com que no corpo do performer não existam partes esquecidas, desatentas, não integradas à ação cênica. O performer está naturalmente ativo, sem esforços ou sofrimentos psíquicos. Cada nuance de sua tensão corporal torna-se intensa e significante ao mesmo tempo. Seu envolvimento energético intracorporal implica a plena percepção do acontecimento cênico, alterando perceptivelmente seu tônus geral e potencializando sua presença. A criação coreográfica pentamuscular é um processo gradativo. Na medida em que o performer avança na investigação de suas intratensões por meio das práticas citadas acima e a criação de coreografias e dramaturgias ganha em complexidade, será necessário o desenvolvimento e a confecção do *gráfico de tensões*, instrumento de visualização e registro das tensões que geram uma determinada criação cênica.

EXCESSO OU FALTA DE INTRATENSÕES

Não existe um modelo padrão para o desenho tensivo da coreografia. Cada processo coreográfico demanda um devir energético específico. O performer, como qualquer pessoa, tem padrões de cognição e comportamento, refletidos na performance em forma de recorrências de tensão. Experiência (modo de processamento de recorrências), análise da coreografia e disposição para o risco podem ajudar na detecção e no aprimoramento de padrões recorrentes ou de sua transformação. Quando um modo de operar tensão se pretende como padrão, abre-se mão do melhor que a tensão oferece: sua dinâmica paradoxal e múltipla. Revela-se sua implicação ideológica, revestida de uma maneira específica de representar a realidade "adequadamente", e tal padrão faz escola colocando a forma no lugar do processo. Modelos ideológicos da realidade envolvem modelos do corpo e de seu jogo tensivo. A tensão adequada já ocupava, e com razão, o pensamento pitagórico. Mas o critério "adequado" muda de contexto para contexto. Não temos bons motivos para supor que um contexto, qualquer que seja, possa ser definitivamente verdadeiro e válido.

Constantin Stanislávski era particularmente sensível à questão da tensão muscular supérflua, decorrente da excitação de executar uma ação corporal perante o público, e afirma que somente "a natureza pode controlar plenamente os nossos músculos, distendêlos adequadamente e relaxá-los". Admite que o ser humano "está inevitavelmente sujeito à tensividade muscular" e constata que é "impossível libertar o corpo inteiramente de toda tensão desnecessária". Numa seqüência de aulas intitulada "Libertar os músculos", Stanislávski analisa os efeitos prejudiciais da tensão muscular que interferem na sensibilidade e expressão do ator: a rouquidão da voz devido à excessiva contração dos órgãos vocais e o efeito destruidor nas emoções que o ator experimenta. Segundo o diretor, a rigidez muscular paralisa as ações do ator e, ao interferir em sua experiência emocional interior, impede de "pensar em delicadas nuances de sentimento ou na vida espiritual do papel".

Stanislávski destaca a existência de tipos distintos de tensão e alerta para a mudança de função da tensão muscular de acordo com a variação de poses e ações corporais. "Um músculo que fosse necessário para manter uma determinada posição podia contrair-se, mas apenas o mínimo indispensável para a pose."

A rigidez muscular desnecessária não só desperdiça energia, como evita sua distribuição adequada, sua concentração máxima no objetivo dramático, prejudicando a liberdade do ator em cena. Para corrigir o problema da tensão supérflua, Stanislávski propõe ao ator deixar "seus músculos em condição adequada para que não atrapalhem as ações" antes de partir para a criação.[130] Salienta que qualquer ação cênica deve perseguir um objetivo vivo e uma ação real. Objetivo e ação, mesmo imaginários, precisam ser fundados em circunstâncias reais, possibilitando assim a crença do ator em seus próprios atos, para que o seu corpo possa agir naturalmente. No preparo corporal do ator de Stanislávski, a mediação entre ação cênica e tensão deve ser solucionada através do desenvolvimento do "controlador", que é a capacidade de auto-observação e eliminação automática e subconsciente da tensão desnecessária.

Stanislávski aponta com propriedade para a relevância da consciência corporal do ator e da importância de conduzir conscientemente a tensividade do corpo. Reconhece que a tensão adequada depende de um contexto de interações complexas e alerta para os problemas que o excesso de tensão muscular pode acarretar. Entretanto, sua formulação de que algum grau de tensão é inevitável confere à tensão a conotação de um mal necessário, sendo que é justamente o contrário: é o corpo enquanto sistema tensivo que possibilita ações e emoções.

TENSÃO SUPÉRFLUA

A tensão supérflua de Stanislávski se manifesta de duas formas: por uma espécie de hipertensão muscular e pelo uso de músculos desnecessários para a realização de uma tarefa cênica específica. O termo "supérfluo" merece uma análise maior: trata-se de um excesso relativo a uma determinada meta, uma inadequação lógica ou estética num determinado contexto. Os pressupostos estéticos de Stanislávski são atrelados ao realismo mimético do drama clássico burguês de sua época. Sua meta é a naturalidade, um teatro caracterizado por realismo psicológico. Existem, entretanto, linguagens teatrais não-naturalistas ou não-realistas (teatro expressionista, *Ausdruckstanz*, *Tanztheater*, *butoh*, teatro físico) que operam com outras metas e que exploram de outra forma o potencial tensivo do corpo. Formas de teatro ou de dança em que o corpo não é o veículo da representação de uma pessoa em ação cotidiana, mas de uma atmosfera energética, ou em que se pretende mostrar um descompasso do corpo em relação a uma dada situação em que também se trabalham a desproporção, o excesso, a falta. Gesto cotidiano, realismo e naturalidade não são seus padrões de referência.

Uma qualidade de tensão, que parece supérflua para o realismo de Stanislávski, pode ser adequada à lógica dramatúrgica ou coreográfica de formas cênicas com outros referenciais de realidade, afinal, não existe nenhuma garantia de que o melhor modo de fazer uma pessoa refletir sobre seu cotidiano consiste na imitação desse cotidiano e dos comportamentos que o definem. O argumento correto e mais importante de Stanislávski se refere à distribuição adequada de tensões e à redução de tensões desnecessárias em relação a uma meta cênica específica. É preciso acrescentar que as metas mudam, dependendo do conceito do corpo, de sua função na cena e do padrão de realidade cênica pretendido. Não existem limites quantitativos nem qualitativos para os eventuais conteúdos e objetivos de uma cena e, em função disso, a gama de configurações tensivas correspondentes é a princípio ilimitada.

Ao que parece, os alunos de Stanislávski pecavam pelo excesso. É curioso perceber a insistência do diretor na tensão excessiva, sem perder nenhuma palavra sobre a falta de tensão. O que transforma tantas vezes o encontro do espectador com o espetáculo (ou o performer) num exercício sofrido de suportação é justamente a flacidez tensiva e a falta de consciência e sensibilidade na distribuição de tensão. É sempre bom ter em mente que a noção do taanteatro não se refere a um grau de intensidade específico, a uma espécie de halterofilismo tensivo que opera somente numa ponta da escala tensiva, mas da capacidade e sensibilidade de percorrer, perscrutar e estender a escala inteira. O baixo nível de tensão num performer não se refere primeiramente a uma questão muscular, mas a uma falta de vontade de tensão, uma frouxidão pentamuscular. Freqüentemente, o processo de despertar a vontade de tensão num corpo humano afrouxado é mais difícil do que a lapidação de uma pentamusculatura esquizocênica com excesso de vontade de potência.

FISIOLOGIA E COGNIÇÃO

Não dar crença ao pensamento não nascido ao ar livre,
de movimentos livres –
do qual os músculos também não festejem!
Nietzsche

A essência-tarefa do taanteatro é o estudo das tensões que atravessam, habitam, ligam e transformam os corpos. Se chamamos essas tensões de incorporais é por falta de um termo melhor. Mas tensão é também uma realidade fisiológica e cognitiva – fato elementar para o performer.

O corpo é composto por mais de 600 músculos maiores que podem alcançar a metade do peso de um adulto. O músculo, tecido firme e elástico, possibilita o movimento e as funções essenciais do corpo (respiração, circulação, digestão, procriação). Músculos transformam energia química em energia mecânica e calor. Todos os músculos são formados por milhares de fibras musculares. Os músculos do esqueleto trabalham em pares. Cada par é composto por um músculo chamado flexor e um outro, que realiza o trabalho oposto, denominado tensor. O funcionamento muscular envolve a interação de células nervosas e células musculares. Células nervosas transmitem e modificam sinais, células musculares reagem a estímulos nervosos com o movimento de contração. As células reagem a um estímulo nervoso ou hormonal com uma transformação de suas qualidades de membrana. Na membrana de células vivas é possível medir uma tensão elétrica, chamada de potencial de repouso da membrana. Quando uma pessoa está em pé, muitos músculos do esqueleto se contraem para manter o corpo rígido. Mas, mesmo em estado de repouso, existe um potencial mínimo de estímulo e transmissão neuro-muscular que faz com que os músculos de sustentação se mantêm num estado involuntário de tensão.

Toda essa maquinaria e seu funcionamento por meio de processos de trocas, transmissões e modificações leva-nos a pensar que o corpo todo seria um sistema cognitivo. Sobretudo no plano de suas micropeças, como as células do sistema imunológico, pois, além de estarem o tempo todo alternando ação e reação, também estão construindo novos saberes (acontecimentos), mesmo em um estado de ausência de tensão muscular.[131] A idéia do conhecer como atividade fisiológica já era defendida por Nietzsche, para quem "o espírito ainda se assemelha ao máximo a um estômago".[132] Sob esse prisma, conhecer seria uma experiência não só do humano mas de todo ser vivo dotado se moléculas, células, tecidos e órgãos. É o corpo inteiro que se envolve na atividade cognitiva e, ao processá-la, realiza uma atividade fisiológica.

DRAMATURGIAS TENSIVAS

> *Os homens não sabem como o que está em desacordo*
> *concorda consigo mesmo.*
> *É uma afinação de tensões opostas, como a do arco e da lira.*
> Heráclito

Destacamos como três aspectos dinâmicos de uma dramaturgia tensiva e do corpo intenso o *afrouxar*, o *arrebentar* e o *ent(r)e*. De acordo com a concepção dramatúrgica, pode haver predominância de uma dessas dinâmicas, ou elas podem coexistir.

1. Dinâmica do afrouxar: a tensão cede gradativamente em direção à ausência de conflito e ressonância (conciliação ou desistência);
2. Dinâmica do arrebentar: a supervalorização de uma determinada direção tensiva (o esticar) leva à estridência e ruptura de uma ou mais relações, composições e agenciamentos;
3. Dinâmica do ent(r)e: a experimentação do vaivém de uma vasta escala de graus de tensão e opções de afinamento, permite relações complexas e ressonâncias variadas: harmoniosas e/ou dissonantes. Perpassa também as dinâmicas anteriores sem entretanto passar os seus extremos;

Apontam-se as dinâmicas tensivas da dramaturgia com o intuito de orientar os processos de análise e de criação, além de servir à autoconscientização do performer que, verificando em que área da escala tensiva opera, torna-se apto a determinar o andamento de seu trabalho. Os critérios escolhidos – afrouxar, arrebentar, ent(r)e – podem ser combinados com o roteiro-grade e o gráfico de tensões e projetados sobre a estrutura inteira da performance ou servir à avaliação de suas microtensões.

O afrouxar e o arrebentar são dinâmicas em direção às áreas extremas do continuum de tensão e da escala de intensidade. Indicam evoluções qualitativas e quantitativas, um crescer ou decrescer de tensão inteiramente diferente do estado frouxo ou arrebentado. Levados para além do extremo, o afrouxar e o arrebentar alcançam, chegando por vias distintas, o mesmo estado: a ausência de tensão e ressonância e o fim da interação de forças, mas podem, ainda assim, desempenhar importante papel dramatúrgico.

A dinâmica do ent(r)e não aponta para um ideal harmônico, mas para a diversidade de opções de afinação. A afinação adequada sempre depende das forças criativo-situacionais e dos elementos e objetivos encenatórios em jogo, e não pode ser determinada de antemão. O que importa na operação da tensão é a consciência de sua dinâmica. Esta consciência marca a diferença entre uma partitura de tensão que modula com sutileza a evolução de um jogo de forças (por exemplo, no drama prolongado dos momentos de resistência e recuperação, na sedução ou na morte, até a entrega final) e, por outro lado, a queda bruta e imediata no ato sexual ou na morte. Tanto a evolução alongada quanto a mudança repentina têm função dramatúrgica mas, uma vez determinado o uso de uma das opções, é necessário um tratamento que leve em conta sua tensividade específica. Existem ainda coreografias que exploram zonas fronteiriças, áreas de risco, por operarem no limite dos padrões de percepção.

Seu desafio consiste no desenvolvimento de novas gradações e variações (ritmos, qualidades e densidades) e na capacidade de ampliar os modos de ação e recepção, alargando também a sensibilidade e a experiência do público.

TENSÃO E PALAVRA

Sabemos, pelo menos desde Antonin Artaud e seu ataque feroz ao teatro ocidental, que o teatro não é uma arte do verbo. Entre os elementos sensoriais e cognitivos que compõem a complexidade da linguagem teatral capaz de afetar o público corporalmente, a palavra é, apesar de seu papel histórico inegável, apenas mais um. Basta lembrar a existência de formas teatrais como a ópera, a dança, a mímica e o teatro de formas animadas, que podem prescindir inteiramente do texto falado. Em resumo: a teatralidade não é definida pelo texto.

Afirmar a autonomia do teatro em relação à palavra não implica, nem para Artaud, a irrelevância do texto no teatro (quando houver), não diminui o valor de uma exposição logicamente correta, nem implica que o texto se encontre em contradição com a tensividade do espetáculo. Não se pode, além do mais, subestimar o poder oculto do texto no teatro. Para reconhecer sua dimensão, é indispensável considerar até que ponto o domínio secreto da lógica do verbo determina a estrutura dramática dos espetáculos, mesmo quando nenhuma palavra é pronunciada em cena. A ação não-verbal não é necessariamente não-racional e, do mesmo modo, a palavra não é sinônimo de racionalidade.

Para além das tensões estruturais do texto presentes no encadeamento lógico de uma peça teatral ou na interação dos personagens com suas respectivas idéias e mundos, existem tensões semânticas e sintáticas que merecem a atenção do encenador. Artaud estava interessado na linguagem própria do teatro, que ele considerava plástica e física. Queria desvincular a palavra da função psicológica e do papel "de campo de batalha para paixões morais". "Mudar a destinação da palavra no teatro" significava para ele "servir-se dela num sentido concreto e espacial" e "manipulá-la como um objeto sólido e que abala coisas" para chegar até o espírito. Apesar de enfatizar a dimensão mágica e encantatória das palavras, reservando-lhe a importância que elas têm em sonhos, e dar atenção menor a suas implicações lingüísticas, Artaud não deixou escapar a possibilidade da exploração da materialidade do texto.[133]

A materialidade da palavra está relacionada com sua tensão morfológica e sonora, inclusive em eventual contraste com suas funções semânticas e sintáticas. Existem várias opções de relacionamento, entre as dimensões sensoriais e significantes no plano da palavra e entre os planos da palavra e outros planos corporais, visuais e sonoros (tensões intermodais), com diferentes graus de tensividade: elementos não-verbais reforçam ou complementam elementos verbais, ou ainda contradizem a linguagem verbal. O não-explicitado (não-verbalizado ou não-efetuado) reforça ou questiona o explicitado (verbalizado ou efetuado). Contradição e complementação agregam mais tensão do que o reforço do mesmo sentido da mensagem verbal (ou vice-versa), o qual reduz a tensão por meio da redundância, repetindo o estímulo cognitivo ao invés de variá-lo ou reinventá-lo.

DESPEDIDA DA REPRESENTAÇÃO?

O teatro é feito numa interação de reciprocidade limitada e convencionada. Reconhecer ou não que o teatro seja um processo de comunicação depende, antes de tudo, do modelo de comunicação proposto. Sob o ponto de vista de um modelo que condiciona a comunicação à codificação e decodificação completa de uma mensagem intencionada ou como reciprocidade de reversibilidade integral das formas e direções de comunicação, o teatro certamente não será reconhecido como comunicativo. O taanteatro compartilha com Alwin Fill a idéia de que o mal-entendido, a defasagem e a diferença entre mensagem intencionada e mensagem descodificada, não constituem um acidente comunicativo, mas o caso normal da interação.[134] A reversibilidade ou dialogicidade do teatro existe em potencial, sob o pressuposto de que nada pode ser comunicado se os espectadores não tiverem, pelo menos potencialmente, a chance de se tornar ativos.

De acordo com Fischer-Lichte, a simultaneidade da produção e recepção teatral pressupõe que "ator e espectador recorram ao mesmo código".[135] Pavis ressalta a necessidade de "que o código comum exista pelo menos em traços elementares"[136] já no início da apresentação para possibilitar a comunicação. Na visão do taanteatro, performer e espectador precisam compartilhar um *ambiente de referência* comum, assegurado da forma mais elementar pela vivência corporal que todos os seres humanos no mundo compartilham. O fato de se encontrarem num mesmo espaço físico, em função do mesmo evento já assinala um grau de codificação e consenso bem mais elaborado. Não convém ao taanteatro moralizar a função das artes cênicas através da determinação dos modos e dos objetivos de comunicação a partir deste instante. O grau de abertura e generosidade para o encontro, com códigos e modos de expressão desconhecidos, certamente é mediado por códigos socioculturais diversos. Consenso e congruência são possibilidades, e não metas exclusivas da comunicação. A transmissão de informação não ocorre de modo linear, desvinculada de fatores ambientais complexos, mas como processo de mediação ativo e parcialmente imprevisível, por parte tanto dos performers quanto dos espectadores. Mesmo podendo referir a um mesmo código, a informação é processada a partir de perspectivas e interesses distintos. Nessa concepção teatral, o espetáculo não chega com uma proposição acabada que deve ser repassada aos espectadores. O teatro que produz mensagens unidimensionais geralmente é muito dogmático e serve somente como meio alternativo de um discurso ideológico com fins sociopolíticos práticos ou econômicos. Reduz-se à reafirmação mútua de padrões de percepção e de seus respectivos conteúdos e, tendencialmente, explora muito menos a escala tensiva de opções comunicacionais do que um teatro que amplia, inova ou rompe com os códigos de expressão e interação dos performers e do público. O taanteatro procura na encenação de atmosferas tensivas a criação de um campo de experiência que permite múltiplos modos de envolvimento energético e intelectual produtivo.

SISTEMA CULTURAL E PRODUÇÃO DE SIGNOS

Fischer-Lichte sugere que o teatro seja compreendido como sistema cultural, mas *sui generis*. Como tal, tem a função de produzir sentido por meio de signos sensorialmente perceptíveis.[137] A constituição de sentido é complexa, define-se numa interação da intersubjetividade e da subjetividade, segundo regras com base em códigos internos (fundados num único sistema cultural) e externos (fundados em n sistemas culturais). A produção e interpretação dos códigos internos são determinadas por um hipercódigo externo (por exemplo: em países teocráticos, todos os sistemas culturais, e portanto internos, seguem o hipercódigo do texto sagrado). Todos os códigos internos podem ser diferenciados de acordo com suas finalidades, práticas ou não.

O teatro, como sistema artístico, pertence aos códigos internos sem finalidade prática. Distingue-se de outros códigos de sua classe através do seu *status* ontológico (obra de arte) e suas condições de produção e recepção. O modo de ser do teatro é inseparável de seus produtores (atores, dançarinos, cantores etc.) e do público. Ele existe como presença absoluta e ato público, no momento do processo simultâneo de produção e recepção. Cada apresentação da mesma peça é uma situação única.

Como qualquer outro sistema estético, o teatro produz signos no lugar de outros signos e realiza assim uma espécie de "duplicação da cultura". O sistema teatro é polifônico, empresta seus signos heterogêneos de todos os demais sistemas culturais.[138] Os signos teatrais apenas podem ser entendidos "por quem conhece e é capaz de interpretar os signos dos sistemas culturais ao seu redor". Para Fischer-Lichte o teatro é "auto-reflexão da cultura", refletindo-a em duplo sentido: o espetáculo é uma representação da realidade cultural e como tal é colocado diante da consciência reflexiva do público.[139] A autora destaca duas diferenças principais entre os signos teatrais e os signos de outros sistemas estéticos: sua configuração material e sua mobilidade. Os signos teatrais podem ter a mesma configuração material do signo que representam (por exemplo: uma cadeira representa uma cadeira). A mobilidade do signo se refere ao fato de que qualquer signo pode se referir a qualquer coisa (um cadeira pode representar cadeira, um trono, uma torre, um esconderijo etc.). Nesse ponto, discordamos de Fischer-Lichte: as diferenças entre os signos teatrais e os signos de outros sistemas estéticos podem até caracterizar os hábitos culturais majoritários, mas são incorretas em termos lógicos e históricos. Nada impede artistas plásticos de utilizar uma cadeira para representar uma cadeira (os *ready-mades* de Duchamps, a Brillo-Box de Warhol). Por outro lado, em muitos outros sistemas culturais é possível utilizar qualquer signo para indicar ou significar qualquer outro objeto. Não haverá problemas comunicacionais, desde que as regras pragmáticas de representação sejam compartilhadas com o público.

A heterogeneidade polifônica do código teatral e a mobilidade ou polifuncionalidade dos seus signos, que faz com que a mesma coisa possa ser representada por signos diferentes, impedem a segmentação do código em unidades homogêneas, meta de diversos estudiosos da semiótica teatral. Conseqüência disso é a admissão do fracasso da procura de unidades teatrais ou a insistência numa redução da totalidade teatral heterogênea a unidades menores em função de motivos práticos, isto é, em função da análise teatral. Pelo ponto de vista de Pavis, a insistência no estabelecimento de unidades mínimas ou na busca de uma taxonomia *a priori* dos códigos tende a bloquear a pesquisa. Ele prefere então pensar em *função significante*, termo emprestado de Umberto Eco, para observar "como cada espetáculo fabrica ou oculta seu código" e entender a produção dinâmica de sentido na correlação entre as leituras do encenador e do espectador.[140]

CORPO E REPRESENTAÇÃO

Apesar da aproximação contínua entre teatro e dança, foi a dança que superou primeiro o paradigma da representação. Atribuímos essa antecipação à sua maior independência do verbo. No entanto, dança e teatro demonstram uma defasagem considerável em relação ao mesmo movimento percorrido nas artes plásticas e na música. Essa defasagem das artes cênicas no caminho da libertação do império da representação se deve principalmente à onipresença do corpo "demasiado humano" e a sobreposição de suas tarefas: o corpo teatral é simultaneamente criador, criatura e criação. O corpo concebe, executa e encarna a obra do corpo. Em outras esferas da arte, como nas artes visuais ou na música, a dispensabilidade da presença física e visual do corpo humano no ato da recepção da obra de arte, a ausência de sua literalidade e funcionalidade, facilitou o processo de abstração, invenção e superação do modelo da representação nessas artes.[141] A percepção do corpo no mundo cotidiano é uma experiência permanente e predominante. Sua mera presença suscita no espectador identificações, lembranças e associações de padrões sociais geradas quase que automaticamente. O processo comunicativo e de socialização consiste – tanto no cotidiano quanto na arte – numa complexa série de medidas de domesticação e adestramento sociocultural que subordina o corpo a um condicionamento através dos códigos das linguagens corporal-verbais, do domínio do texto e da textualidade, das dramaturgias sociomorais e dos objetivos sociais da dramaturgia – em suma, do código logocêntrico dos poderes sociais.

A dimensão descritiva e representativa dos códigos determina a estrutura e expressão de nossas interações e de nossa mímica social. Com freqüência, tanto a linguagem corporal do cotidiano como as artes do corpo (dança, dança-teatro, teatro-dança e performance) não passam de uma duplicação literal, ilustrativa e psicológica de proposições verbais. A expressão do corpo, em direito próprio e além do domínio discursivo, é reservada às horas raras, momentos de emoção ímpar, no êxtase da ternura, do sexo e das festas, na solidão e na morte. E ainda assim gesto e movimento – da alegria, da fúria, do frenesi e do desespero – são, em larga escala, moldados pelo *design* anatômico e sua funcionalidade social e discursiva.[142], No teatro pós-dramático, onde presença e intensidade facilmente se convertem em representação da presença e da intensidade, a transfiguração do corpo cotidiano é o desafio e o segredo supremo.

A coreografização do teatro e a teatralização da dança, em um processo de penetração mútua, transformaram e ampliaram a compreensão do corpo e do movimento, de acordo com Lehmann, a tal ponto que distinções formais categóricas entre as noções da dança e do teatro se tornam cada vez mais inconsistentes. Apesar disso, lembra o autor, a dança e a dança-teatro realizaram sua despedida da lógica da representação ainda antes do teatro. Em sua fase moderna, a dança abandonava o direcionamento narrativo, e a dança pós-moderna se despedia do gesto e da emoção psicológicos. No cenário pós-dramático, a dança não formula sentido, ela age e articula energia. Lehmann acredita que a dança moderna seja caracterizada pela hipertensão, e a dança pós-moderna pela mecanização e fragmentação. O corpo da dança pós-dramática situa-se como corpo do gesto, entendido como *potência que não vira ato*. A colocação de Lehmann ganha transparência se lembrarmos que o termo *drama* (gênero dividido em atos) significa *ação*. Dessa forma, o teatro pós-dramático pode ser traduzido como *teatro pós-ação*. O otimismo ideológico que ainda motivava a fábula do drama clássico deu lugar às perspectivas parciais do teatro pós-dramático, e os atos do corpo dramático se limitaram às potencialidades do gesto.[143] E o gesto é a representação da mediação, do tornar-se-visível do meio enquanto tal. A idéia de um teatro ou uma dança de potência que não vira ato diferencia o teatro pós-dramático descrito por Lehmann do Teatro da Crueldade, já que para Artaud o "teatro é ato e emana ação eterna"[144] e necessária

O filósofo analítico norte-americano Arthur C. Danto caracteriza a modernidade como ruptura e "chegada a um novo nível de consciência",[145] no momento em que a arte se torna seu próprio *sujet*. As condições da representação – isto é, a reflexão dos meios e dos métodos – ganham importância central na criação artística. Elementos não-miméticos substituem os miméticos. A modernidade radicaliza e supera o paradigma central da arte pré-moderna – a mimese – ao produzir obras cuja aparência em nada difere de um objeto cotidiano e cria, desta maneira, as condições para a "pergunta filosoficamente correta" acerca da essência da arte: qual é a diferença ontológica entre o objeto de arte e o objeto cotidiano, se os dois não podem ser distinguidos a partir dos critérios da percepção? Em sua análise do "tornar-se-filosófico-da-arte", Danto retoma a posição do crítico Clement Greenberg, que via a essência da arte moderna no uso dos métodos típicos de uma disciplina em função da crítica da própria disciplina. Greenberg considerava Kant o primeiro moderno, porque, em sua filosofia, "submetia os próprios meios da crítica à crítica".[146] Arte moderna, de acordo com o crítico, é *arte pura*, isto é, arte aplicada à arte.

Pode-se estabelecer uma ponte entre o ocorrido nas artes visuais do período moderno com o que ocorreu na dança moderna, com ressonâncias na contemporaneidade. No caso da arte do movimento, à medida que a dança moderna se dedicou à exploração daquilo que considerava o princípio e os meios do movimento (a dinâmica tensão-relaxamento), da expressão e da representação corporal, concretizou um desenvolvimento similar ao da filosofia e das artes plásticas. Usando a perspectiva de Danto, dança moderna como *arte pura* é *movimento puro*, que tematiza a si mesmo sem nenhuma finalidade de representação mimética e sem referência semântica. A crítica dos meios de expressão da dança empreendida pela dança moderna deu passagem ao corpo dessemantizado tanto na dança como no teatro pós-dramáticos.

SEMIÓTICA *VERSUS* INTENSIDADE

Lehman define o teatro pós-dramático como *teatro do corpo*. Afirma que a tensão dramática do teatro clássico foi, no teatro pós-dramático, substituída pela realidade da tensão do corpo dessemantizado. Notamos, nessa evolução, uma correspondência direta entre determinados conceitos de tensão e suas implicações semânticas, processos de produção de sentido e modos de comunicação.

A semioticidade da cena teatral foi questionada pelo teatro energético proposto por Lyotard. O teatro energético "tem que produzir a mais alta intensidade (por excesso ou falta do que está ali), sem intenção", e é um ataque ao platonismo teatral e ao programa mimético aristotélico. O problema levantado por Lyotard é a submissão dos signos teatrais ao primado de uma autoridade transcendente, de uma realidade referencial fora da cena. De acordo com Pavis, a crítica do signo em nome de uma "dessemiótica generalizada" do teatro fracassou e nunca passou de uma "promessa profética".[147]

DESSEMANTIZAÇÃO OU AUTO-REFERENCIALIDADE?

A inter-relação entre tensão e processos semióticos exige uma análise mais detalhada do processo comunicativo do corpo auto-referencial. A noção da dessemantização do corpo no teatro pós-dramático é criticada por Erika Fischer-Lichte com base no pressuposto de que percepção consciente sempre gera sentido. O sentido gerado – não-lingüístico e sem base em códigos intersubjetivos válidos – opõe-se fortemente a uma formulação verbal. O processo de tradução (verbalização) desse sentido se realiza posteriormente à percepção e com a finalidade de reflexão ou comunicação do mesmo. A crítica de Fischer-Lichte visa a preservação da semioticidade da cena teatral. Segundo ela, o fenômeno observável desde os anos 1960 e erroneamente chamado de dessemantização é de fato "uma libertação de uma lógica e de uma psicologia de encadeamentos" que torna o objeto cênico (gesto, movimento, som etc.) perceptível não enquanto portador de sentido, mas em sua materialidade. O objeto supostamente dessemantizado é na realidade um objeto auto-referente. Ele é percebido em seu ser fenomenal e significa aquilo que aparenta ser e o que realiza. Significante e significado se fundem na materialidade da auto-referencialidade do objeto. Os significados gerados na percepção do objeto correspondem a estados de consciência por parte do espectador. Esse processo desperta no receptor ou decodificador uma pluralização das possibilidades de sentido, em forma de associações, idéias e lembranças relativas aos contextos mais diversos, e difere do processo intencional da interpretação caracterizado pela tendência a subordinar o fenômeno a alguma ordem ou estrutura.

A percepção do objeto cênico em seu ser fenomenal, prossegue Fischer-Lichte, é dividida em dois tipos. Cada tipo constitui uma inter-relação distinta entre materialidade, significado e significante do objeto; em conseqüência, gera uma outra forma de produção de sentido.

1. O fenômeno é percebido em seu ser fenomenal: materialidade, significante e significado unem-se.
2. O fenômeno é percebido como significante que pode ser relacionado com significados múltiplos: materialidade, significado e significante separam-se nitidamente.

Os significados que lhe são atribuídos independem da vontade do sujeito, surgem de modo associativo e espontâneo:

a. O primeiro grupo de significados (não-lingüísticos) atribuídos ao fenômeno podem ser referidos a ele (e eventualmente ser explicados posteriormente).
b. O segundo grupo de significados (atribuídos de modo voluntário), que surge numa segunda etapa, dificilmente mantém uma relação direta com o fenômeno. Trata-se de novos significados produzidos a partir dos significados do primeiro grupo.[148]

SEMIOTIZAÇÃO VIA CONTEXTO

A presença pura e o puro movimento do corpo, mesmo se existissem, não anulariam o processo semiótico. Presença e movimento tornam-se auto-referenciais. Além disso, são contextualizados pela convenção teatral ou performática (por mais incomum que seja), pela experiência prévia dos espectadores e pelas codificações dos corpos dos performers e encenadores.

Implícito no contexto teatral e na díade performer-espectador, encontra-se um terceiro elemento, que se refere às ações teatrais. O contexto situa o corpo e as ações do performer, de antemão, como atos expressivos direcionados ao público. Transfigura o espaço e qualquer objeto nele contido em expressões referenciais de uma realidade externa ou imanente ao próprio acontecimento da cena. Tudo que acontece no teatro pertence ao domínio da apresentação e ocorre em função da presença do público, senão deixa de ser teatro ou de fazer parte da encenação. Uma pressuposição de sentido, por mais vago ou menos discursivo que seja, subjaz a qualquer ação teatral. Mas, ainda que não fosse assim, espaço, corpo, ação e objeto superam o *status* de signo em potencial e tornam-se triádicos, ou seja, signos, através da percepção contextualizadora dos espectadores.

O teatro como território em diálogo com outros territórios define-se numa cisão com o cotidiano. Pode ser parte do cotidiano de uma pessoa fazer teatro ou ver teatro, mas as ações teatrais não são cotidianas. Ações teatrais intensas que nada representam a não ser as si mesmas diferem da ação cotidiana e da representação de uma ação cotidiana. Essas diferenças, entretanto, não eliminam sua referencialidade e semioticidade. Tais ações referem-se a si mesmas como presenças e acontecimentos perceptíveis e a serem percebidos.

Por outro lado, a semioticidade da ação não lhe subtrai a intensidade. Trata-se de dois modos entrelaçados de experiência. Pavis ressalta que "o termo pouco científico e semiológico *energia* é muito útil para enfocar o não-representável". O não-representável emana da presença do performer, "uma energia que atinge de chofre o espectador, sentindo claramente que é essa qualidade que faz toda a diferença, e participa da experiência estética como um todo tanto quanto na elaboração do sentido". Em função disso, Pavis propõe uma semiologia teatral integrada, que se torna local "de uma contradição produtiva" entre signo e energia, semiologia e energética, vetor e desejo, semiotização e dessemiotização.[149]

UBIQÜIDADE SEMIÓTICA DOS OPOSTOS

A inter-relação entre ser humano e meio ambiente e a tensão entre opostos como raiz dos processos da cosmo e biogênese é preponderante para os modelos semióticos históricos e a semiótica contemporânea, particularmente a ecosemiótica. Os opostos são pré-requisito da estrutura e do sistema de semiose e estão tão presentes na simetria inicial do universo quanto nas oposições digitais e graduais que determinam a bio, a zoo e a psicosemiose. Diferença e oposição possibilitam a percepção e os processos semiótico e cognitivo. É através delas que o mundo toma forma e ganha significado. Corpos, organismos e células lêem e interpretam o ambiente e fazem escolhas baseadas em "avaliações". As leituras seletivas, caracterizadas por oposição digital nos níveis mais primitivos e por opostos graduais nos níveis mais evoluídos da biossemiose, coordenam o comportamento no espaço biossemiótico.

Semiose é, de acordo com Peirce, uma ação dirigida a um objetivo, um processo de mediação e "o verdadeiro princípio da evolução" que leva os elementos envolvidos aos sistemas semióticos. A mediação ocorre na integração de díades oposicionais em tríades semióticas por meio de um *tertium*, que especifica o tipo de relação. A relação organismo-meio ambiente torna-se semiótica com perda da imediaticidade de contato entre objeto e objeto, quando um indivíduo interpreta o objeto "em relação a algo terceiro", uma finalidade ou um significado. Somente as relações triádicas são genuinamente semióticas porque o signo tem estrutura triádica. O signo pertence à terceira categoria ontológica peirciana, a da representação, que pressupõe necessariamente o interpretante.[150]

ESTRUTURA TRIÁDICA DA CENA TEATRAL, TENSÃO E DÍADE

Numa apreensão inicial e elementar, constata-se a estrutura triádica da própria cena teatral, que tem como signos o corpo e o jogo entre os corpos e os elementos da encenação; como objeto de referência vale qualquer conjunto de aspectos da realidade ou a auto-referencialidade do próprio jogo cênico; finalmente constitui-se o interpretante através da relação da cena com o espectador. Mas o momento triádico é também inerente ao dinamismo estrutural da cena teatral e de seus menores elementos, pois qualquer ação ou reação de um performer diante de um determinado momento da própria cena envolve sempre múltiplas maneiras de cognição.

Uma coisa é afirmar a semioticidade da cena teatral e das seqüências dramatúrgicas que eventualmente nela se realizam. Outra, e talvez mais delicada, é afirmar a própria tensão como processo semiótico ou até comunicativo. Tensão designa, aparentemente, uma relação diádica e uma espécie de virulência energética entre corpos ou forças distintos. Talvez a tensão seja pura intensidade. Se assim for, pode-se objetar que a tensão não seja significante, por não obedecer ao critério triádico que Peirce estabeleceu para a definição de processos semióticos e comunicativos. Falta-lhe, ao que parece, um terceiro elemento, a dimensão do interpretante que transforma díade em tríade, para figurar como signo e semiose genuínos.

Mas falar de tensão entre pólos, opostos, corpos ou forças pode enganar. Pode parecer que a tensão seja uma relação linear entre dois blocos homogêneos, opacos e imutáveis, desconsiderando a complexidade e a multiplicidade das tensões e do próprio pólo ou corpo. O corpo nunca está sozinho. Corpo e tensão nunca surgem de forma isolada. Não existe tensão-em-si, nem presença pura, não existe um só corpo, como não existe uma só tensão. Presença sempre pressupõe co-presença, e esta envolve algum tipo de interação entre os presentes. Corpos surgem, vivem e se transformam em encontros. O encontro entre corpos os afeta e gera atmosferas que afetam outros corpos. Qualquer encontro é ambientado, numa paisagem ou linguagem. A singularidade de cada encontro é determinada pelos estados tensivos dos corpos envolvidos, que estão, por sua vez, imersos em interações com fatores ambientais. Qualquer encontro transforma o ambiente e qualquer meio ambiente afeta os corpos.

TENSÃO COMO MEDIAÇÃO

O encontro desterritorializa e dessemiotiza os corpos envolvidos, gerando novas opções de semiotização e territorialização. O encontro entre corpos é imediato e semiótico ao mesmo tempo. A tensão agencia os corpos, atravessando-os, não na mesma medida, mas cada um de sua maneira, espalhando-se pelo seus arredores como atmosfera tensiva e irradiadora. Estados e relações corporais com suas respectivas intensidades e disposições afetam, provocam sensação, cognição e interpretação nos corpos ao seu redor. Sensação já é um modo de cognição, na medida em que envolve modos seletivos específicos de relacionamento, resposta ou interação com o objeto sentido. Portanto, o mínimo que podemos afirmar é: tensão provoca processos de semiose e de comunicação.

Os corpos são complexos e assim são seus modos de interação. Portanto a tensão entre corpos não é linear e não é a unidade menor da realidade. Não pode ser representada por uma linha nem por um vetor. Na tensão as forças agem de modo multidimensional, espaço-temporal e sensorial. Uma representação da tensão seria talvez o tensor, se ele envolvesse tempo, ritmo, movimento e qualidades sensoriais que não se subordinam aos limites da representação geométrica. Se tensão é plural e complexa e relaciona complexidades, então ela envolve um encontro diferenciado com múltiplos modos de interação. Aos modos específicos de interação, que descrevem a própria dinâmica da tensão, podemos atribuir um aspecto seletivo e consciente.[151] A seletividade e especificidade dos modos de tensão permitem afirmar que a própria tensão é o *tertium* que abrange dentro de si não somente os dois termos (ou corpos) da relação diádica, mas a sua mediação, sua interação semiótica.

TENSÃO ENERGIA-SIGNO

Na visão do taanteatro, o corpo do performer tem sempre duas dimensões interligadas: a materialidade intensa e a processualidade do signo e da linguagem. Desta forma, o corpo participa da geração do acontecimento e do sentido. Mas como e por que distinguir entre o corpo e sua linguagem? Um corpo neutro, puro, sem nenhum tipo de condicionamento, sem códigos, nos planos inter-relacionados da sensação, da locomoção e da cognição, não passa de um constructo. Como e por quê desassociar nosso pensamento de seu correlato corporal: a intensidade de nosso *élan* quando nosso pensamento nos parece significativo ou o desânimo que se espalha pelo corpo inteiro quando nossas elaborações mentais estagnam ou parecem infrutíferas? A insistência numa divisão entre acontecimento e sentido, intensidade e signo não traria para dentro do corpo as antigas dicotomias platônicas e cartesianas? Nesse *intermezzo* que nos separa do eventual surgimento de uma *teoria do tudo*, capaz de superar o abismo entre o corporal e o incorporal, a intensidade e o signo, uma diferença que talvez somente exista como problema de linguagem, o taanteatro aproveita o fenômeno de forma prática, como tensão estimulante entre dois pontos de vista indissociáveis acerca da mesma realidade que é o corpo.

Processos e práticas

Este capítulo apresenta, em forma de entrevistas, o processo criativo de *Artaud: onde deus corre com olhos de uma mulher cega,* a noção do *eterno originar* e considerações acerca do ensino da dança e de criação de personagem.

Introduz à noção da *metacoreografia* e exemplifica sua concretização por meio do projeto coreográfico desenvolvido para a encenação de *Os sertões* do Teatro Oficina sob direção de José Celso Martinez Corrêa.

Em seguida descreve, de forma sintética, uma série de práticas criativas desenvolvidas no contexto da pesquisa cênica da Taanteatro: *mandala de energia corporal*, *caminhada*, *rito de passagem* e *(des)construção de performance a partir da mitologia (trans)pessoal*. As descrições detalhadas dessas práticas e de outras que não envolvem ações criativas mais elaboradas, como *esqueleto-massagem com bastão e mantras*, *esforço* e *shiatsu-alongamento* serão apresentadas numa futura publicação com foco didático.

ARTAUD: ONDE DEUS CORRE COM OLHOS DE UMA MULHER CEGA

Em 1996 realizamos no Masp (Museu de Arte de São Paulo) a performance de abertura da mostra Artaud 100 Anos, evento internacional organizado pela Taanteatro Companhia. No ano seguinte, o trabalho ficou em cartaz no Centro Cultural São Paulo. Em 1997 foi convidado para integrar a programação do festival Porto Alegre em Cena e participou das Temporadas Populares no Distrito Federal. Em 2004 foi remontado para integrar a mostra Artaud: Corpo Pensamento e Cultura, promovida pelo Sesc Consolação em São Paulo.

Os depoimentos a seguir revelam as circunstâncias, o processo de criação e nossa relação com a obra de Antonin Artaud. A encenação de *Artaud* caracteriza-se como *coreo-*

grafia automática, ou seja, uma coreografia construída principalmente a partir da atividade da consciência onírica, fazendo referência à escrita automática cultivada pelo grupo surrealista do qual Artaud fazia parte. Além disso, tem como elemento forte o ritual, aspecto importante do teatro de Artaud.

A primeira entrevista foi realizada em 1998 por Daniela Rocha que na época trabalhava para a revista *Bravo!*, a segunda, pela pesquisadora teatral e professora Nara Salles, em 2003, vindo a integrar sua tese de doutorado pela UFBA.

Antonin Artaud, 1919.

ENTREVISTA 1

Daniela Rocha: Como você teve contato com a obra de Antonin Artaud? Quando e onde isso ocorreu? Qual foi a obra dele de que você tomou conhecimento primeiro e qual o seu envolvimento com ela?

Maura Baiocchi: O meu primeiro contato com a obra de Artaud foi pela leitura de duas de suas obras: *Heliogabalo, o anarquista coroado* e *O teatro e seu duplo*. Foi lá pelos anos 1980, quando aprofundei minhas pesquisas no campo da voz e da palavra. Os meus experimentos encontraram respaldo definitivo na "voz artaudiana", que é pura poesia dos sentidos e ressonância das vibrações da vida.

DR: Vários artistas comentam que Artaud era transformador. Isso vale também para você? Por quê?

MB: A experiência de Artaud é marcada pela divergência consciente, pela não-submissão. Ele não foi um monge da arte. Não era uma estátua, não era um esteta. Atacou a linguagem atacando aquilo que a escraviza, aprisiona e tortura: a sociedade como um todo. Sem poupar os artistas, o público e a crítica. Ao questionar e derrubar os alicerces constitutivos da sociedade-linguagem, Artaud coloca o si-mesmo em xeque, radicalmente, arriscando tudo e todos. Nisso ele é completamente diferente da maioria dos chamados artistas. Artaud não era artista. Rejeitou o artificial, a representação até o fim. Em meio ao obscurantismo reinante, Artaud realiza a obra alquímica da busca de si mesmo. Esse si-mesmo o ultrapassa

Maura Baiocchi em Artaud.

e liberta. Sua subjetividade ultrapassa o que normalmente se entende por subjetividade.

DR: Em *Artaud*, você afirmou que buscou o lado xamanístico de Artaud, que buscou a "suspensão" em Artaud. É possível transpor para o palco a energia de Artaud? Como você avalia esse espetáculo hoje?

MB: A jornada do alquimista é igual à do xamã. Para mim, a palavra *xamã* é muito superior em música, ritmo, imagem do que a palavra *alquimista*. Artaud descreve um teatro soprado pelas forças constitutivas da vida e da natureza. Como um xamã, ele se mimetiza com o mundo a sua volta além do bem e do mal, do certo e do errado. Tem a sensibilidade dos médiuns. Capta tudo bem antes que a maioria das pessoas. Está em todo lugar ao mesmo tempo. Dizia que o teatro é como a peste, uma crise que só se resolve pela morte ou pela cura. Como um xamã, ele tinha esse poder e essa compreensão. Artaud se precipita sobre nós com sua dança e ungüentos amargos e expurgadores da doença e da paralisia do corpo. Quer, de qualquer maneira, se livrar e nos livrar da mediocridade. Sua dimensão é a dimensão dos fenômenos essenciais. O que chamo de suspensão em Artaud é o riso, que também é uma forma de grito. E falo do riso que não necessita de motivo para acontecer. É esse riso que suspende a perna, realiza o próximo passo. É o que te movimenta, te desencadeia, te solta.

Transpor a energia de Artaud para o palco é a única forma possível de se aproximar um pouco mais da complexidade de sua obra. Tudo que realizo cenicamente vem de um desejo espontâneo de enfocar minhas "vítimas" (Artaud, Frida Kahlo, Florbela Espanca, Ofélia de Shakespeare etc.) a partir do que entendo ser a energia ou a tensão essencial que as move e mantém vivas. É uma aventura que passa pelo mundo invisível e inaudível dessas personagens. É uma comunicação entre mistérios, entre sonhos, entre silêncios. O que faço é materializar todo o magnetismo do encantamento que pulsa e ressoa no corpo, na vida e obra de Artaud.

Eu me deixei tocar por Artaud. O diálogo com ele passa pelo (des)encantamento. A performance *Artaud* marca uma nova fase na Taanteatro em que o riso aparece como agente de transformação e catalisador de correntes energéticas entre performer e platéia. A dança se integra radicalmente ao canto e à palavra, surgindo uma espécie de canto-falado. As personagens são híbridas. Artaud é uma mistura de mulher, palhaço, um deus e um Van Gogh. E todos eles estão ali no corpo, simultaneamente. Figuras como Artaud são híbridos simultâneos. Uma fusão de energias, um mimetismo.

É muito difícil para mim avaliar meus próprios espetáculos. Digo que é um desses trabalhos fundamentais de uma determinada época tempo e cultura. Ao mesmo tempo transcende tudo isso ou não é nada disso.

DR: Em quais poemas você se baseou para elaborar o espetáculo? Todos têm autoria de Artaud?

MB: Não me baseei em nenhum poema específico. O conjunto todo de sua obra-vida me inspirou. O texto, de minha autoria, fluiu espontaneamente depois de um tempo. Alguns objetos de cena e o figurino foram sonhados. Eu costumo sonhar com cenas inteiras, incluindo a coreografia. Às vezes até sonho com textos. O texto final não possui nenhuma frase de Artaud,[152] mas possui sua força e energia. Em algum momento combinei minha palavra poética com os poemas da obra *O livro tibetano dos mortos* também conhecido como *Bardo Thödol*.

DR: Interpretar Artaud exige que grau de disciplina e técnica?

MB: Quando se trabalha em Artaud, ações como interpretar, coreografar e dirigir parecem não fazer sentido. Soam artificiais, sem função na obra artaudiana. Sua idéia de teatro quer nos livrar de todos os enfeites e adornos mas, por outro lado, nos exige a pessoa, a personagem e a persona em todo o seu esplendor. Disciplina e técnica seriam recursos artificializantes da expressividade. Temos que ser selvagens, espontâneos e verdadeiros, apesar de rigorosos ao extremo.

DR: Para você, Artaud é um dos dramaturgos contemporâneos mais importantes? Por quê?

MB: Artaud não é exatamente um dramaturgo. É um poeta, um ser humano que entende o teatro como o duplo da vida e que pensa e escreve por imagens. Acredito que também atuava por imagens. Sua mente-corpo escrevia holograficamente. Ele encarava a vida como um poema e participava disso com a intensidade da experiência mítica. O teatro seria o universo ideal para difundir o poema com todo o rigor e crueldade que a verdade exige. Para ele, não existe o Artaud particular e o Artaud do teatro. Ele não separa os momentos de sua vida. Não é dramaturgo no sentido de escrever textos para teatro, pelo contrário, rejeita um teatro dominado pela palavra. Ele nos instiga a rasgar tudo porque não acredita "na cultura das coisas escritas", e encara a vida "como homem livre que jamais se deixou acorrentar".

DR: Artaud continua interferindo em seu trabalho? Se sim, em que sentido?

MB: Sim, o que não significa que busco realizar o teatro que ele idealizou. Artaud já faz parte do meu rol de luzes. Ele nos tira do marasmo e da acomodação narcísica. Ele é desafio constante e eu gosto disso, gosto de me jogar e procurar desvendar territórios. Sou como os escaladores de montanhas inóspitas. *!Arará! histórias que os ossos cantam*, texto do segundo espetáculo da série *Diálogos (Des)Encantatórios*, possui poemas de Artaud, principalmente aqueles de *Viagem ao país dos Tarahumaras*. Nessa peça tem uma cena em que eu "recebo" Artaud e o psicografo. Aí tem muito do *momo* artaudiano, onde o riso é trágico, o humor é satírico. A próxima montagem dessa série será o espetáculo *Matéria*. Farei o primeiro estudo desse trabalho, em fevereiro, no teatro Plan B, de Min Tanaka, em Tóquio. Aqui, o protagonista é ainda esse híbrido de mulher, palhaço, um deus e um Van Gogh.

DR: No *Caderno 1* da Taanteatro, você lança a questão: "Como desabrocha o indivíduo e o seu corpo essencial em culturas de mercado altamente competitivas, massificantes e com tendência à uniformização dos desejos, vontades, expressões, apetites e aptidões?" Com a sua pesquisa você busca desvendar um pouco de Artaud? É uma forma sensível de instigar o público, que hoje vive essa uniformização de desejos (à qual Artaud era exemplo vivo do contrário)?

MB: A minha experiência com o teatro e a dança não intenciona desvendar Antonin Artaud. Se isso acontece é por puro acaso. Digo isso porque, muito antes de entrar em contato com o pensamento artaudiano, as linhas gerais do taanteatro já tinham sido alinhavadas. A uniformização dos desejos, hoje, acontece numa dimensão e velocidade muito maiores do que na época de Artaud, e ele já pressentia o perigo. O público, em geral, não quer pensar, não quer ser questionado. Incomoda-se com o menor olhar direto, ao primeiro toque mais caloroso. Com raríssimas exceções, o público do teatro-de-transformação está em extinção no mundo todo. Artaud não chegou a concretizar o Teatro da Crueldade. Não havia dinheiro para a sua poética cruel. E continua não havendo. Será que sobreviveremos? É claro que sim! Mesmo sem nos transformarmos em funcionários do teatro? Evidentemente! Toda expressão genuína é incorruptível. O trabalho de Artaud é instigante. O da Taanteatro Cia. também é, acredito. Já o público precisa do teatro questionador, investigativo e provocativo para ser o público. O público genuíno é aquele que dialoga, que duela. Talvez seja querer demais.

ENTREVISTA 2

Nara Salles: O que os levou a montar uma encenação com alguma abordagem de Antonin Artaud? Refiro-me também a *Artaud: onde Deus corre com olhos de uma mulher cega.*

Maura Baiocchi: Em 1996 o curador da Mostra Artaud 100 Anos, Wolfgang Pannek, me convidou, em cima da hora, para criar um trabalho cênico para a abertura da Mostra no Masp. Eu estava no Japão ajudando a organizar a vinda do butoísta Min Tanaka ao Brasil, que também participaria da Mostra. Apesar do pouco tempo, aceitei o convite, já que estava familiarizada com os textos de Artaud, ou melhor, com a energia que emana de seus escritos. A fascinante obra-potência artaudiana é atraente e irresistível para qualquer encenador.

Artaud: onde deus corre com olhos de uma mulher cega.

NS: Como foi a criação desta encenação?

MB: Do outro lado do mundo, distante dos outros integrantes da companhia na época: Valter Felipe, Eliana de Santana, Hugo Guarnero, Rodrigo Garcia, Isa Gouvea e Wolfgang, elaborei o texto e o roteiro coreográfico que foi trabalhado em tempo recorde por todos – apenas uma semana antes da estréia. A primeira apresentação foi feita sem ensaio.

O processo de criação é bastante singular: é um sistema de (des)incorporação criativa, ou seja, somos invadidos ou incorporados pela força das palavras-imagens do autor que são em seguida desincorporadas de forma não-verbal: dança, sons, luz, figurino, objetos, cenário, eventualmente imagens em movimento, projetadas. Palavras e texto vão sendo agregados *à posteriori* de forma orgânica, natural. Nossa tentação é ir em busca – em nós mesmos – da energia essencial que pulsa, vibra e move Antonin Artaud. Jamais tentar imitá-lo ou copiá-lo. Isso seria apenas uma forma possessiva de fazer amor. É isso, trabalhar textos como de um Artaud é fazer amor em todos os sentidos e com todos os sentidos, senão não tem sentido! É preciso, antes de tudo, soltar as feras aprisionadas em nós mesmos, abolir o juízo de uma vez por todas e mandar brasa. Por outro lado não tivemos a mínima pretensão de realizar um Teatro da Crueldade. Acredito que não exista uma forma de Teatro da Crueldade, mas uma variedade de gente cruel fazendo teatro. Cruel aqui é o que não faz concessões, o que não julga, o que é desejo e potências puras.

NS: Tem alguma teoria que norteia o processo de criação especificamente para esta montagem?

MB: Vale lembrar que *Artaud* abriu o ciclo de criações da Taanteatro intitulado *Diálogos (Des)Encantatórios*.[153] O que deu o norte a esse ciclo não foi uma teoria, mas uma prática. Uma prática do corpo-pensamento provocado e virado pelos escritos de Artaud. Revendo minhas anotações do processo de criação, aparecem logo nas primeiras páginas alguns fragmentos do discurso artaudiano que foram decisivos para nós:

> A verdadeira beleza nunca nos atinge diretamente. E um sol poente é belo por tudo aquilo que ele nos está fazendo perder.
>
> Há entre o teatro e a alquimia uma semelhança mais elevada e que leva metafisicamente mais longe. [...] São artes virtuais que não contêm sua finalidade e sua realidade em si mesmas.
>
> O teatro deve ser considerado o Duplo não dessa realidade cotidiana e direta da qual ele se reduziu aos poucos a uma cópia inerte, tão inútil quanto diluída, mas sim outra realidade, perigosa e típica, na qual os Princípios, assim como os golfinhos, põem a cabeça para fora, mas imediatamente voltam à escuridão das águas.
>
> O teatro, assim como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura.

NS: Como foi o trabalho corporal do ator?

MB: O trabalho corporal é todo baseado na abordagem taanteatro. A coreografia foi inteiramente inspirada em imagens artaudianas. Como por exemplo: "Às vezes sinto que não escrevo, mas que descrevo meus esforços para escrever, meus esforços para nascer" –

sentimento que parafraseei assim: “não dançamos, não falamos, mostramos nossos esforços para dançar e falar, esforços para nascer”. Heliogabalo nos trouxe o falo sempre ereto e em esforços para manter-se ereto, resultando em uma dança vertical e tensa, com raros momentos de (quase) desfalecimento, e uma morte para (re)nascer depois e revelar a mulher cega... de paixão! O coro (íncubos-súcubos: demônios masculinos e femininos que aparecem nos sonhos para copular), formado por três dançarinos-atores, integrava sons do corpo (grunhidos, suspiros, respiração caótica, glossolalias) aos movimentos rápidos, vibratórios, em choques elétricos e com ênfase no tronco, coluna, pernas e pés. O uso dos braços, que se mantinham colados ao tronco, era reduzidíssimo. As personagens incubos-súcubos e a personagem Momo dialogavam corporalmente o tempo todo. Todos extremamente conectados e cúmplices da dança ou ação. Do meu caderno de anotações:

> Heliogabalo carrega com dificuldade a coroa. A mulher é primogênita na ordem cósmica. Cada gesto tem dois gumes: ordem-desordem. Unidade-anarquia. Poesia-dissonância. Ritmo-discordância. Grandeza-puerilidade. Generosidade-crueldade. A ação cotidiana que se transforma em ação metafísica. Nunca repetir uma ação. Coreografia automática, escrita automática.

NS: Como se deu a concepção do texto?

MB: É um tipo muito particular de escrita automática de minha autoria. Uma simultaneidade de versos espalhados como peças de um quebra-cabeça. A tarefa de organizá-las é do público. Permite mais de uma organização. Fica a critério de cada pessoa. E essa organização nunca será cartesiana. No mínimo heraclitiana. Quando escrevia, deixava minha energia momo (trocista, macaca, palhaça) prevalecer. Momo em Hesíodo, *Teogonia*, personifica o sarcasmo, é a filha de Nix, a Noite, e irmã das Hespérides. Foi quem planejou, juntamente com Zeus, a guerra de Tróia, com o objetivo de diminuir a população e restabelecer o equilíbrio demográfico, pois a Mãe-Terra estava cansada e exaurida pela insana multiplicação dos homens. Os escritos de Artaud são recheados de mistérios a serem desvendados. Esse é um deles. *Artaud le Momo* foi a minha fonte de rigorosa transpiração. Disciplina e rigor também fazem parte da minha natureza. O texto contém, além disso, ditos populares brasileiros e sons do corpo: grunhidos animalescos, arrotos, sons guturais e percussão corporal.

NS: Como foram concebidos os elementos visuais do espetáculo?

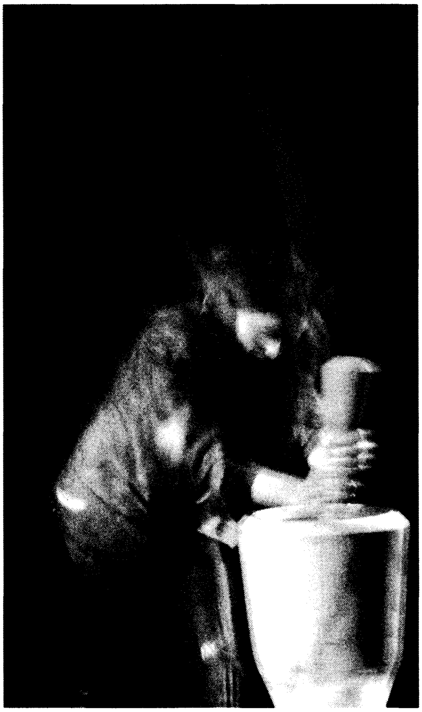
MB: Em sonho. É isso mesmo. Quase todo o visual desse trabalho foi sonhado. Não me lembro se antes ou durante o processo criativo da performance. A minha roupa, em particular, foi sonhada, a do coro foi uma variação dessa. Tive um sonho com Tatsumi Hijikata no qual ele me deu seu sobretudo negro, um daqueles de estilo europeu, que acabam um pouco acima dos joelhos. O sobretudo tinha botões grandes e dourados, como nas roupas dos palhaços. Uso uma calça preta masculina, na frente um quadrado recortado e preso com velcro para ser aberto e deixar aparecer os genitais. Pêlos pubianos maquiados de branco ou vermelho. Botas pretas de amarrar e polainas brancas. A cabeça envolta por uma malha branca bem apertada, dessas utilizadas para recuperar queimaduras de terceiro grau. Por baixo do sobretudo, um dos braços vestido com uma malha dessa também. À minha maquiagem acrescentei cílios postiços imensos dourados e unhas postiças imensas. As três pessoas do coro (dois homens e uma mulher) vestiam calças da mesma cor e estilo das minhas, peitos nus maquiados com a forma de sutiãs, os pêlos pubianos maquiados e máscaras plásticas monstruosas, feitas com óculos de soldador com um terceiro olho telescópico.

Artaud: onde deus corre com
olhos de uma mulher cega.

Na encenação aproveitamos o teatro inteiro. Os atores atravessam a platéia e interagem com o público. Trabalhamos, em termos visuais, com várias linguagens, inclusive com teatro de sombras.[154] O cenário é parcialmente inspirado pela idéia de uma caverna, sugerida por cortinas de papel amassado e pela iluminação. No decorrer do espetáculo as cortinas vão sendo arrancadas, a caverna se desfaz, e as cortinas acabam por integrar uma seqüência coreográfica. Atrás da cortina da caverna aparece uma outra cortina, de algodão branco translúcido com desenhos de olhos humanos costurados, com as pálpebras sendo cortadas por tesouras ou esticadas por bisturis. No centro, o clássico "olho de deus" fechado (o original é aberto), dentro de um triângulo e sendo aberto por bisturis e tesouras. Quando essa cortina se abre surge uma enorme cabeça humana, grande o bastante para caber uma pessoa dentro dela, feita de barras de ferro (vazado) e com rodas para ser movida pelo palco.

Os íncubos-súcubos usam forquilhas gigantes que lembram o quadro "O sono" de Salvador Dali. O mais curioso é que a cabeça e as forquilhas também foram sonhadas por mim, algum tempo antes. Também tive um sonho sobre o México com cabeças gigantes de pedra semi-enterradas, com a face voltada para o céu.

ETERNO ORIGINAR E REVALORIZAÇÃO DO SUBJETIVO


Assim Falou Zaratustra - 4ª parte

A investigação teatral da obra de Nietzsche empreendida entre 1999 e 2006 colaborou para a compreensão do processo criativo no taanteatro com duas palavras: *eterno originar*. Essa compreensão foi esboçada pela primeira vez em 2001 durante os ensaios de *Assim falou Zaratustra – 4ª parte*, em função de uma entrevista feita pela dançarina e pesquisadora Débora Barreto, da Unicamp. A entrevista, reproduzida a seguir, traz, com a plasticidade de uma conversa espontânea e informal, uma parte das idéias que conduzem os processos criativos no taanteatro.[155]

ENTREVISTA 3

Débora Barreto: Qual o sentido de dançar para você?

Maura Baiocchi: Essa pergunta é quase irrespondível. A palavra que me vem é *origem*. Não só o ato de dançar, mas a própria dança não tem sentido desvinculada do fenômeno origem, que é a gênese do movimento.

Que todo movimento seja origem. Mais do que perguntar de onde surge o movimento, cabe perguntar o porquê dele. O sentido da dança é origem como movimento: originar. Quando você realiza um movimento de levantar sua perna 90°, cada passagem, cada momento desse caminho, deve ser origem. Acredito que, se você tem essa noção enquanto cria, automaticamente faz sentido dançar. Mas isso requer muita prática e é diferente para cada pessoa. Esse sentido é de cada pessoa, posso saber apenas o meu. Isso porque cada movimento pode estar impregnado de origens diferentes, uma gênese diferente. Para a gente isso é que é dançar, e não a repetição pura e simples de movimentos.

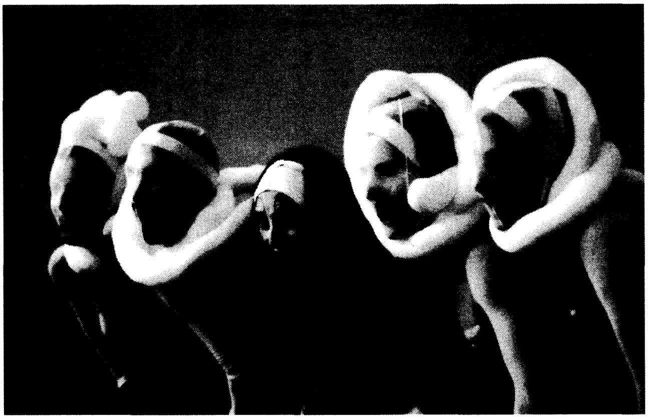
DB: Qual o significado de educar e pesquisar na área da dança?

O educador como ponte

MB: Realmente tem os dois lados: tem o meu lado e tem o lado de quem recebeu alguma coisa de mim. A gente também está sempre recebendo das pessoas com quem se trabalha. É fundamental para o crescimento você nunca estagnar, você estar de fato em movimento no sentido mais amplo que essa palavra pode ter, mesmo porque tantas coisas são possíveis. Lembrando Nietzsche, acho que o significado disso é ponte, ponte no sentido de eu não ter nenhuma pretensão de chegar a algum lugar específico, de que algum dia eu vou conseguir uma perfeição de dança ou colaborar para que alguém atinja a beleza, ou excelência em dança. Para mim, educar e pesquisar são processos, e como processos são pontes interligadas. Nosso papel no mundo, enquanto seres humanos é ponte. Se você educa pensando no fim ou no objetivo e passa isso para o aluno, o fenômeno que vai acontecer é as pessoas quererem as respostas de tudo, ou então, no dia seguinte, como se fosse uma varinha mágica: elas vão se tornar os melhores dançarinos que já existiram. Elas querem as respostas para todas as perguntas e não têm a paciência de perceber que educar e ensinar, não só para quem está oferecendo, mas também para quem está recebendo, nas duas direções, para o discente e para o docente é a pesquisa, o tempo todo, e é questionamento, é mistério, é vida.

Dançar é uma arte originada e desenvolvida dentro do corpo. É uma vida inteira. Fazer isso é mostrar para a pessoa o papel que ela tem de ponte. Somos ponte, somos processo. Dança é ponte, é processo. Dança é transformação, e através disso aprendemos a nos colocar mais efetivamente no mundo, com seus matizes, com seus submundos, com todas as suas características.

É preciso parar com essa idéia de que, qualquer que seja a arte que você vai aprender, ela vai te solucionar ou resolver alguma coisa, ou te dizer como é que é a dança, ou a pintura, ou a música. Todas essas coisas não podem ser limitadas dessa forma. Na verdade, educar e pesquisar na área da dança é uma deseducação ou uma antieducação. É uma antidança, e também uma antipesquisa. Não é educação no sentido que a gente está



Matériamor

acostumado a entender a educação. Não é uma pesquisa para as 30 horas de um curso, ou quatro anos de faculdade, ou quatro anos de pós-graduação, ou durante o processo de criação de uma peça, porque não pára nunca.

Educar e pesquisar na área da dança é escancarar o mundo para as pessoas. Nem que isso chegue a ser uma dor muito grande para nós. É escancarar o mundo e nos colocar em contato com o som, com conceitos como gênese, origem, é ir em busca de uma expressividade perdida até de si mesmo. As pessoas chegam para dançar totalmente impregnadas de suas memórias, de seus valores, impregnadas de hábitos, vícios de dança, vícios de postura, vícios criativos, vícios de improviso, padrões de movimento. Quando você pega uma pessoa que já passou da infância, ela já está completamente viciada. Então, você pede para ela improvisar, ou alguma coisa assim, o que vai sair são movimentos que ela copiou de outros, viu em algum lugar, ou que ela já fez muitas vezes. É como se tivesse que virá-la ao avesso, ou de cabeça para baixo, dar uma sacudida imensa, para que ela consiga entrar em contato novamente com a sua energia, com as suas vontades, ainda intocadas pela estandardização da sociedade e do mundo, porque a gente vive no cotidiano e ele nos imprime.

DB: Quais são as relações entre a criação artística em dança e o processo de formação de dançarinos?

Criação como processo

MB: É bem melhor falar em iniciação de dançarinos, ao invés de formação de dançarinos. É justamente como se estivesse sempre iniciando. Na criação artística em dança é

Xiphamanine

preciso uma disposição, uma generosidade consigo mesmo e entender que sempre, a cada dia, em cada hora, cada minuto, a cada momento em que você vai dançar, você precisa saber que está iniciando. Isso tem a ver com a compreensão da dança como um processo de gênese, o movimento é gênese, a dança é gênese. Com essa concepção sua dança, sua expressão vai ganhar uma vitalidade imensa, o resultado vai aparecer para a platéia e você também pode sentir no seu corpo essa sensação de uma coisa vital. Vai ganhar uma força, uma potência que a cada minuto se renova. Criação artística em dança e iniciação de dançarinos são processos univitelinos, não tem jeito de separar. A criação artística da pessoa será de acordo com sua iniciação. Você ajuda o processo da pessoa, mas é o processo dela que vai originar a criação artística. Um vai refletir o outro.

Por outro lado, um resultado artístico também é processo. O fato de se ter criado uma coisa não significa que se chegou a um fim qualquer. Toda criação, toda dança que você cria é apenas mais um passo nessa caminhada, nesse processo.

Não dá mais para conceber dança, criar seja o que for, ou ser professor de dança desvinculado de toda a realidade e do mundo. Quem dança está atuando no mundo. O processo de formação necessita de uma capacidade imensa de circulação pelo mundo, pela vida, no mais amplo sentido que a palavra te inspirar. Senão, esse subjetivo vai virar simplesmente uma água estagnada, uma limitação, ao invés de virar uma vontade de potência que realmente cria.

A dança e o subjetivo que nós da Taanteatro pensamos se encaixam na imagem de um monstro que possa olhar em todas as direções; uns conseguem olhar para todas concomitantemente, outros olham apenas uma coisa de cada vez. O mundo é alimento, é um ser de mil estímulos, mil belezas, 2 mil, 3 mil. Dançar é também travar essa batalha contra o Dragão de Mil Olhos de que Nietzsche fala: um monstro com mil espelhos em volta de si, cada um representando um valor milenar. A dança cada vez mais constrói essas imagens, me ajuda a construir essas imagens de um dançarino à altura da monstruosidade do Dragão.

DB: Como compreende os fenômenos da criação artística e da experiência estética no ato de dançar?

Xiphamanine

O corpo como um lugar onde tudo é possível

MB: Para colocar uma pessoa dentro daquilo que eu entendo como dança, desse universo que a gente chama taanteatro, é preciso levar a pessoa a um estado de gênese e de origem, sentindo o corpo como um lugar onde tudo é possível, um estado que a gente poderia chamar de zerado, ou seja, um estado de potência. A pessoa precisa sentir que dali tudo é possível, com o corpo inteiro, todas as suas musculaturas envolvidas, as invisíveis e as visíveis. E não ela fragmentada. A partir do momento em que a pessoa chega nesse estado e começa a dançar, o processo de criação artística e da experiência estética em dança que ela vai realizar é único, é dela. Esse fenômeno da criação artística e da experiência estética é extremamente doloroso, é uma dor e ao mesmo tempo um prazer. Só é possível compreendê-lo pelo corpo todo integralmente, não dá para compreender somente pela razão.

Dança além do belo e do feio

Uma pessoa que queira fazer Taanteatro vai ter que passar pelo processo de zerar, vai ter que se virar do avesso, desenvolver um treinamento, aprender a entrar em contato com as suas energias mais primitivas. Nesse percurso, vai passar por um processo extremamente tenso no início, porque a polícia mental dela está julgando o tempo todo: mas isso é dança? Isso é feio? Isso é bonito? O que meus amigos, meu namorado, minha família vai dizer? Todas essas coisas vêm, até a hora em que ela vir que a dança está além do feio e do bonito, está além do bem e do mal. O ato de dançar está além de qualquer preferência, uma pessoa vê a sua dança e pode gostar, outra pode não gostar. Não é porque uma pessoa não gostou que o ato não aconteceu. A experiência artística aconteceu e foi dança. Ela independe dos gostos. Mas a própria pessoa fica resistindo, se policiando usando parâmetros daqueles que já elegeram o que é considerado feio e o que é considerado bonito. O feio e o belo são muito relativos. Uma pessoa pode achar que uma coisa feia é muito bonita, outra pode achar uma coisa bela muito chata, muito sem graça.

Matéria estado de potência

A criação artística e a experiência estética no ato de dançar são fenômenos, que só podem ser compreendidos a partir do subjetivo partindo-se da premissa de que subjetivo e coletivo são faces de um mesmo corpo e atuam concomitantemente. Muitas vezes a pessoa está realizando uma coisa e compreendendo aquilo de um jeito, enquanto quem está vendo pode estar compreendendo de outro jeito. E os dois podem ter gozos estéticos. Por mais que você ache que o sentido da sua dança seja uma coisa, os outros estão vendo outras coisas. Por isso a dança é uma obra aberta. Quando se leva o outro em consideração, não se pode mais ficar apegado ao seu próprio pensamento ou sua vontade individual.

É claro que o subjetivo impregna o coletivo, e o coletivo impregna o subjetivo. Para dizer a verdade, acho que o coletivo impregna muito mais o subjetivo. O subjetivo, infelizmente, tem menos poder de impregnar o coletivo, mas a dança tem essa tarefa de revalorizar o subjetivo de quem a produz e de quem a assiste. A dança, como nós a compreendemos, é um exercício de liberdade plena, não essa liberdade que vem sendo plantada há 2 mil anos, através desses valores que todos nós já conhecemos. Muitas pessoas têm medo desse tipo de dança, desse tipo de dançarino, e é bom que tenham, isso faz parte. Performer e público são desafiados a ultrapassar o medo, ou pelo menos a compreender o porquê do medo. Isso é necessário para suscitar questões, para mexer com as pessoas, pois assim elas também começam a dançar ou alargar seus horizontes, de uma forma ou de outra.

Assim falou
Zaratustra - 4ª parte

Criação de personagem

O taanteatro trabalha com esquemas muito abertos e os modifica de acordo com o andamento do processo. Quando eu peço para um performer desenvolver uma personagem, o principal é que ele vá em busca do que é essencial naquele personagem: os traços de caráter da personagem, se é uma pessoa de caráter forte ou fraco, ou seja, quais são as energias ou humores fundamentais daquela personagem, ou dentro daquela imagem. Podemos esclarecer a elaboração de uma personagem com uma analogia. Posso pedir para o performer dançar o mar, não uma personagem, por exemplo. Então fazemos uma seleção das características essenciais que habitam a origem desse elemento. No caso do mar, a densidade, a grandiosidade, a força. Ao mesmo tempo, existe o mar calmo, porque o mar tem essa coisa ambígua muito forte. Na verdade, não é ambígua, porque o mar é muito coerente consigo mesmo. Mas para o ser humano é extremamente misterioso. O mar com as suas profundezas, com todos os seus habitantes e as coisas que ele oculta. Talvez sejam essas suas características mais importantes: coerência, mistério e perigo. A partir daí trabalhamos essas energias com o performer, sem ele precisar imitar a forma do mar. Normalmente, a tendência é fazer a mímica do mar, partindo da forma visível mais imediata: as ondas do mar, a sensação da temperatura da água, o mar revolto ou calmo. A pessoa se limita a refazer esses movimentos no corpo. Resultado: uma dança ondulatória que pode ou não evoluir de uma calma para uma coisa mais agitada. Até pode-se passar por isso, mas o aspecto fundamental requer um aprofundamento e levantamento de coisas mais relevantes sobre o mar.

Pode-se fazer essa análise com qualquer outra coisa, com uma personagem, com animais, como um cavalo, por exemplo. Não é preciso fazer a pata do cavalo, a mão não precisa ser a pata do cavalo, não é preciso trotar como um cavalo. Essas coisas vêm, aparecem, porque isso é o que está mais impregnado em nossa memória. Mas existem muitas outras coisas mais importantes que são o cavalo. A força, a selvageria, é um animal, tem muito pouca influência da mente, é instinto, é habilidade, destreza, velocidade, sensualidade, altivez, é tudo isso. Essas são as características essenciais. Esse é o cavalo normal. Mas às vezes queremos fazer o cavalo doente, ou cansado, ou louco. São as variações. Não é preciso ir em um haras, em uma hípica ficar observando um cavalo, ver filmes de cavalos para virar cavalo. Isso até pode acontecer, mas no último dia antes de entrar em cena, só para se certificar de tudo o que foi descoberto, e aí olhar e dizer: "Puxa, realmente".

Isso foi feito com uma personagem em nossa encenação de *Homem Branco e Cara Vermelha*, texto do húngaro George Tabori. A peça se passa nos Estados Unidos e é um duelo entre um índio Cara Vermelha e o comerciante judeu Weisman. O comerciante tem uma filha, Ruth, que é deficiente mental. Além de não articular bem as palavras, ela é deformada corporalmente, anda com dificuldade. Pelos métodos mais tradicionais, a performer seria estimulada a ir a vários asilos, em casas onde tem essas pessoas, visitar, observar exaustivamente, ouvir as pessoas que convivem com elas. Não foi o que ocorreu. Essa multiplicidade de figuras já está dentro de nós, é só procurar. Mas é preciso fugir do estereótipo para não ficar na caricatura. São coisas muito tênues, muito perigosas. O maior perigo é representar ou interpretar caindo na caricatura, no estereótipo. A performer pode se contorcer toda, mas não desenvolve aquela energia, aquela vontade de potência de uma pessoa deficiente.

Através das práticas criativas que desenvolvemos (*mandala de energia, caminhadas, (des)construção de mitologia (trans)pessoal*), a performer entra em contato com a personagem, entendendo quais são as suas energias fundamentais. Ruth fala muito pouco e com muita dificuldade, mas ela ouve. Ela responde, então ela entende muitas coisas, não é uma debilidade que a coloca totalmente fora do mundo. Ela tem uma energia quase incontrolável, muito parecida com a dos animais, então, a sua sexualidade poderia ser assim, muito instintiva, apesar de já ter uns 30 anos. Mas ela vive como uma adolescente. A performer já foi adolescente, conhece a energia de um adolescente. Outra coisa que o próprio texto indica é que existe uma espécie de rejeição por pessoas desse tipo, porque incomodam, berram de repente, fazem xixi nas calças. Ruth é assim, não tem controle dessas funções. Ela sofre de rejeição, sente isso, mas não sabe dizer "isso é rejeição". Todo mundo já sofreu rejeição, já sentiu tesão, todo mundo um dia foi adolescente. Assim o processo vai crescendo, com calma, paciência. A performer se abre e dá o tempo necessário para que essas coisas venham, com a ajuda das outras personagens, é claro.

No final do processo a performer foi visitar uma casa especializada que trabalha com deficientes mentais, conversou com os psicólogos e pôde comprovar que o caminho era bom, a imagem era boa, posso dizer até que excelente, pelas críticas que ouvi depois, que foram escritas em jornais e até as críticas de pessoas que trabalhavam com essas pessoas, ou tinham alguém na família com essas características.

Ao invés de partir da forma exterior, parte-se de si mesmo e do que é fundamental naquela pessoa. O que faz ela viver? O que a faz respirar? Quais são suas potências e impotências? E não "como" faz essas coisas, isso vem naturalmente depois e é muito mais rico porque vem de você e não é uma cópia de uma coisa pré-existente. Ao partir do que está oculto, do que subjaz a aparência a performer ganha mais segurança e evita o risco de cair no estereótipo.

Trabalho em grupo e individual

É complicado trabalhar em grupo e conseguir uma unidade dentro da diversidade. É essencial manter a unidade, sem perder a diversidade, sem abrir mão de cada subjetividade. Não quero que ninguém abra mão disso, mas é preciso entender quais são os aspectos impor-

Assim falou Zaratustra - 4ª parte

tantes dessa subjetividade no trabalho de grupo. Quando o espetáculo ou o processo de trabalho termina os performers sentem-se responsáveis por aquilo tudo que foi feito e saem satisfeitos, mesmo se ficaram no palco só cinco minutos. Esse ser único que tem que ser o trabalho de uma companhia é muito importante. Se a pessoa desde o início tiver essa compreensão, vai aproveitar muito mais seu processo. Na criação de solos existe uma contribuição enorme de cada performer, desde a concepção do roteiro até a concepção coreográfica. A concepção coreográfica é praticamente de cada um, a direção quase não interfere. Indicamos, por exemplo, o tipo de tensão que existe num determinado gesto ou num determinado personagem. Quando trabalhamos com os dados e as imagens de sua mitologia (trans)pessoal, o papel da direção é também de ajudar o performer na organização e escolha de prioridades de seu material. É preciso abrir mão de muitos detalhes para chegar naquilo que realmente importa.

O performer aprimorara sua expressividade administrando melhor sua energia corporal. Um performer, que faz um espetáculo de uma hora, ou uma hora e meia, e fica o tempo inteiro no palco, também precisa aprender a distribuir a energia ao longo do trabalho observando as unidades de tempo e espaço.

Composição coreográfica e desenho de tensões

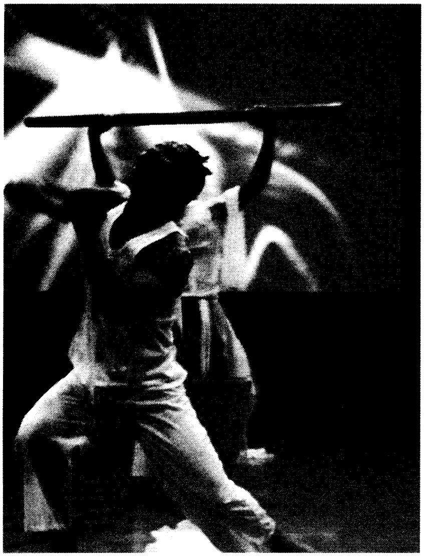
Nossa concepção de dança não é ligada àquela concepção mais antiga que vincula a dança à música e seu ritmo. No taanteatro qualquer movimento da vida cotidiana ou da vida de palco pode ser dança. Cada pessoa, até mesmo parada, deitada, dormindo, já é uma forma dançante. Basta ser corpo e já há dança. A partir do momento em que se cria uma imagem ou se realiza um movimento qualquer que expresse alguma coisa para alguém, ou até para si mesmo, já se produz formas dançantes. Agora, é possível expressar-se melhor ou pior.

O desenho ou gráfico energético das expressões do corpo compõe a coreografia que está ligada ao estudo das micro e macro tensões que por sua vez estão intimamente ligadas aos humores do corpo.

É fácil observar isso no cotidiano. Por exemplo, se alguém está extremamente nervoso, o corpo tem uma tensão diferente, move-se numa velocidade diferente. Se você está calmo, seu corpo tem uma outra tensão, os músculos, os ossos, tudo, a pessoa se move de um outro modo. Se você está alegre, apaixonado, tudo muda. As coisas que os performers estão fazendo no palco também passam por isso: se apaixonam, choram, morrem, nascem etc. Cada coisa, cada fenômeno, cada momento que ocorre com um intérprete no palco possui tensões próprias, qualidades de tensão, níveis de tensão. O performer tem que fazer um gráfico para saber muito bem como vai passar por isso. Quem não entende isso vai jogar a mesma qualidade de tensão, não importa se está alegre ou triste. Não vai saber fazer a diferença, ou a diferença não vai ser suficiente. O resultado são aqueles atores que entram em cena chateados, ou alegres, ou apaixonados, ou nervosos, sempre com o mesmo tipo de tensão. Muitas vezes, aparece na voz ou no andar, a voz não muda, o jeito de andar é o mesmo. A única coisa que muda é o texto, ou seja, o que ele está falando. É pouco, se não é ruim, pelo menos está muito aquém do que poderia ser.

Acima e na página ao lado,
Xiphamanine

Vive-se muito das aparências, de repente a pessoa vem para cá [para o taanteatro] e nós a tiramos desse mundo. Ela quer mudar, mas não é assim de imediato. Então, muitas vezes, vamos começar pelo papel de presente, aquilo que a gente chama de musculatura aparente, vamos começar pela aparência e depois vamos passar por todas as outras camadas, até conseguir tocar, até que a pessoa se sinta tocada. É como abrir a garrafa e tirar o gênio que está ali fechado, enclausurado, sufocado, há séculos. Esse gênio da garrafa que existe na gente não só tem dificuldade de sair, como volta depois de sair. Não pense que você liberta ele



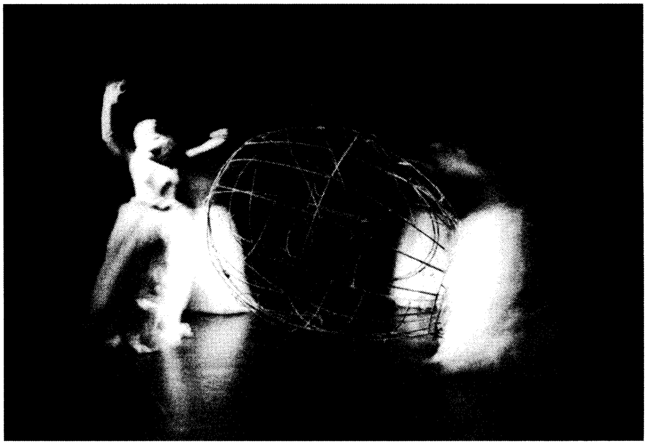
um dia e descansa, pronto. De vez em quando ele volta, principalmente quando nos deixamos escravizar pelos esquemas da sociedade em que se vive e botamos tudo a perder.

Dança clássica

A concepção de dança ainda carrega muitos dos valores trazidos pela dança clássica, influenciados pela meta da perfeição e da beleza. Para mim a idéia de que a dança clássica seja a base técnica para outras danças está ultrapassada. Dança clássica, para mim, não é dança, é um esporte, uma ginástica olímpica, está em outra categoria. Além de não ser dança, é muito competitiva, todo mundo ali querendo ser a bailarina ou o bailarino principal. Alguém quer ser coro? Ninguém. A dança clássica coloca muito bem essa divisão. Além disso, é ditatorial, porque impôs que se, você não tiver a base clássica, não dança. Ainda bem que isso já está se quebrando, mas ainda assim há muita resistência. A própria Pina Bausch, uma pessoa que tem uma cabeça aberta, não conseguiu abrir mão nesse quesito. Quem quer trabalhar com ela tem que dominar o clássico, tem que estar formatado, fazer tantas piruetas, tantos saltos. Ela ainda não conseguiu se libertar disso. No entanto, no resultado de suas coreografias, isso não fica evidente. Em nenhum momento ela pede dez *pas de bourré*, cinco piruetas.

Claro que o dançarino tem que se preparar e se fortalecer para dançar. Para dançar é preciso respirar bem. É preciso desenvolver força, tonicidade, flexibilidade, elasticidade, mas para isso existem muitas possibilidades. Não precisa de forma alguma do clássico para dançar. Ainda vai demorar um pouquinho para a "base clássica" deixar de ser um mito.

Base passa pelo que a pessoa pensa da vida, pelo que ela quer, o que deseja, o que quer expressar, isso é base. Se tiver essa base forte, todo o resto é muito mais fácil. Precisa apresentar preparo, estar forte, sobretudo mentalmente forte. Não adianta nada mostrar uma exímia técnica clássica, de capoeira, ou de qualquer coisa que for, sendo um grande executor de piruetas e cambalhotas no ar, e ter uma opinião sobre o mundo apoiada apenas em piedade e compaixão, por exemplo.



Fotos de cima:
Assim Falou
Zaratustra - 4ª parte;
ao lado,
Materiamuerte

Estamos em um ponto em que a figura do diretor, do coreógrafo, tende a se diluir mais no grupo. Faz parte dos valores antigos sempre jogar as grandes responsabilidades para o diretor, que é uma espécie de mestre. Ele tem as respostas de tudo, ele é que vai solucionar, ele vai transformar o performer em um exímio isso ou aquilo. Não é nada disso. Só o ator, o dançarino, o performer é responsável por isso. A figura do diretor, do coreógrafo precisa mudar, essa é uma luta da Taanteatro. Para isso, as pessoas precisam ser fortes, ser seu próprio diretor, se cobrar, ser seu próprio criador, buscar suas próprias respostas, e não deixar com o outro a responsabilidade de achar a solução para tudo..

Acredito que a dança precise deixar de ser apenas uma coisa narcísica, pequena. Claro que tem um lado em Narciso que é interessante, quando ele olha e vê todo o mundo, as árvores, os pássaros e tudo o resto. Ele não vê só a própria face, ele vê o resto do mundo refletido no espelho d'água, e aí morre afogado em toda a beleza que viu e fazendo parte disso. O mundo é dor e prazer, é *eterno originar*.

METACOREOGRAFIA

Ou a *arte de coreografar os ent(r)es* caracteriza um processo criativo que se desencadeia a partir de um desafio: encontrar a base ontológica do movimento como uma potente saída e antídoto aos encantos do adorno estéril e ao risco de se cair na vala comum da instrumentalização e coisificação do corpo e consequentemente, da dança.[156]

Em analogia à metafísica que, enquanto primeira filosofia, se ocupa com as primeiras causas do ser, a *metacoreografia* (MC) entende-se como *primeira coreografia* e tem a pretensão de tratar dos aspectos originários da dança.

Mas a MC, e aqui ela se distancia radicalmente dos princípios da metafísica platônica, não concebe seu ponto de partida ontológico num ente separado, imóvel e eterno, mas na dinâmica energética e estrutural da ação cênica como ent(r)e.

A MC não é uma teoria ou crítica da coreografia, não é coreografia sobre coreografia. Mas aponta para uma coreografia antes ou além da coreografia, uma dança além ou antes da dança. Implica a investigação de possibilidades de superação de automatismos formais do corpo exercitado sobre determinados preceitos e vocabulários fixos, sejam populares ou eruditos. Ela investiga a base energética e o princípio criativo da coreografia; pergunta como surgem os gestos, os movimentos intensos e como possibilitar seus desdobramentos ao invés de concentrar-se na limpeza formal dos mesmos segundo modelos pré-estabelecidos do que seja belo ou intenso. O foco não está nem na forma do gesto nem na forma do corpo que a produz, mas na potência que as precede e irrompe no ent(r)e as duas.[157] Uma vez compreendido e incorporado esse (des)território ou ent(r)e a dança que aparece é consequência imediata, natural e bastante eficaz.

Enquanto arte de coreografar os ent(r)es, a MC processa o invisível que não enxergamos mas experienciamos como sensação atmosférica que não cessa de atravessar os performers, o público e tudo o mais que compõe a cena.

O performer é incentivado a incorporar o acontecimento energético coletivo ou paisagem cênica de maneira ubíqua e pentamusculturar.

Num movimento de superação e diluição de fronteiras e padrões de referência, performer e público se (des)territorializam mergulhando ambos numa atmosfera inédita compartilhada (in)conscientemente. A MC garante o processo comunicativo de maneira duradoura porque se refere às forças que precedem e engendram a forma. Possibilita a diminuição e até mesmo o desaparecimento de expressões meramente representativas, interpretativas e repetitivas porque o que produz são signos indiciais, híbridos e mutantes.[158] A parte se dissolve no todo, que nunca se forma definitivamente, que por sua vez se dissolve na parte. Esse ritmo se repete alternada e incessantemente colaborando para a osmose, a ubiquidade e a simultaneidade das clássicas oposições dentro-fora, performer(eu)-platéia(outro), sensação-consciência, pensamento-inconsciência, pensamento-gesto, real-virtual, micro-macro entre outras.

A MC se refere à compreensão do jogo de afetar e ser afetado ou *húmus* fertilizador responsável pelo brotar da dança entendida como expressão formal do conjunto dos processos intercomunicativos. Em outras palavras, partindo da premissa que é o acontecimento invisível (jogo de tensões) que faz brotar o fenômeno corpóreo visível, a MC não despreza a forma coreográfica mas a situa como consequência e não como ponto de partida e alvo. Investe-se no processo de semiose e não em certezas sígnicas para que o processamento infinito do signo se reestabeleça. Cria-se processos em vez de obra, individua-se acontecimentos em vez de sujeitos e objetos. Na vida cotidiana ou em uma performance teatral individua-se o nascer do sol, um grito, um beijo apaixonado, uma flor se abrindo, a saudade, por exemplo.

Dentre os processos criativos utilizados para a investigação de metacoreografias destacam-se a prática *mandala de energia corporal* e as *caminhadas* que exercitam a capacidade estésica do performer possibilitando: o surgimento de danças singulares ao colocar o performer em contato com o jogo de forças que regem a encenação; o entendimento de que essas forças não estão paradas numa forma ou signo acabados; a compreensão de que nenhum corpo ou objeto da cena é melhor ou mais necessário que outro e que a dinâmica espaço-temporal e o ritmo da encenação se constroem a partir dessas diferenças; o surgimento de um sentimento de co-pertença da coreografia e da encenação em geral; a compreensão de que quanto mais o performer é capaz de antenar-se ao jogo de forças que motivam sua expressão – ao invés de fixar-se em sua própria figura –, maior será sua capacidade de afetar-ser-afetado.

Uma MC é uma coreografia aberta e dinâmica que se processa por retroalimentação constante entre esquizopresenças pentamusculares ou ecorporalidades. Conseqüentemente, coreógrafo e performer são co-autores da dança que surge no processo investigativo metacoreográfico que nunca é limitado apenas ao espaço-tempo dos ensaios. Quando a dança chega ao público, o processo metacoreográfico se intensifica ainda mais considerando que o ent(r)e cresceu em quantidade e complexidade. A dança se lapida em ato, com a presença do público. Cada vez que o público e o ent(r)e mudam, o performer estará apto a se auto-metacoreografar em plena cena operando micro ou macro variações.

Wolfgang (no centro) como Bispo Sardinha em O Homem -Os Sertões *Ao redor: Fioravante Almeida, Silvia Prado, Ana Guilhermina, Camila Mota*

METACOREOGRAFIA EM "OS SERTÕES"

Em processos coreográficos de grupos muito grandes e heterogêneos, como o elenco do Teatro Oficina dirigido por José Celso Martinez Corrêa com o qual tivemos a oportunidade de cooperar com entre 2002 e 2004 por ocasião da encenação de *Os Sertões*, a comunicação somente ocorre de forma transformadora, havendo disposição mútua para investir no jogo constante das tensões flutuantes daquele território. Um exercício de dissolução recíproca de fronteiras de todos os tipos, erguidas em razão das grandes diferenças de idade, de opção sexual, de experiência teatral e da compreensão zécelsiana do texto de Euclides da Cunha.

A cooperação abrangeu as primeiras três partes da encenação ("A terra", "O homem", "O transhomem") terminando em 2004 com a participação no maior e mais antigo festival internacional de teatro da Alemanha, o Ruhrfestspiele, em Recklinghausen.

Outro fato que estimulou a criação metacoreográfica, ao invés da coreográfica, foi a inexperiência do elenco em geral com qualquer tipo de técnica de dança e o fato de que boa parte dele era formada por crianças e adolescentes ainda sem nenhuma experiência na arena teatral. A solução foi procurar ativar ao máximo a potência e a sensibilidade dos performers com foco na inter-relação e consciência pentamuscular. Assim, a falta de domínio técnico seria compensada pela manifestação das singularidades.

Sob o impacto da recorrência de imagens do mar que permeiam a obra de Euclides e partindo do bordão atribuído a Antonio Conselheiro, *o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão*, sugerimos a Zé Celso uma concepção coreográfica mar-rítmica para tecer uma rede de ondas de energias que deve fluir entre tudo e todos como um oceano onde atores e público nadam, mergulham, brincam, cantam e navegam sem abandonar a embarcação-oficina. Ficou então o desafio de concretizar a concepção coreográfica nos corpos dos atores e formar a rede aqua-energética no coro.

Esse esforço equivalia também à tentativa de introduzir no Teatro Oficina uma percepção e abordagem corporal totalmente distinta de seus hábitos de expressão corporal. Resumidamente, pode-se afirmar que o corpo individual e coletivo no Teatro Oficina carecia de rigor e elaboração, tanto no plano individual quanto em relação às cenas de coro. Sua expressão corporal era simples, direta, cotidiana, psicológica e com ênfase na insinuação sexual. Era recorrente a literalidade do movimento, duplicando ou reforçando o sentido já manifesto no texto da peça. Essa tendência devia-se tanto às preferências do diretor quanto às limitações do imaginário corporal dos atores. A inegável capacidade corporal dos atores do Teatro Oficina de gerar contágio (às vezes também uma certa repulsa) devia-se antes de tudo à incondicionalidade da ação dos atores e seu lado invasivo. No caso específico do espetáculo-festa *Os sertões*, a própria quantidade de atores e atrizes favorecia a geração de campos energéticos fortes, desde que houvesse "liga" e ritmo constantes entre todos os atores presentes no teatro, e o grande sucesso de "A terra" e de "O homem" demonstram que essa liga se estabeleceu. Um processo prático de colaboração em que percepções distintas do corpo se encontrem e no qual a criação coreográfica contribua e interfira na concepção do espetáculo é um exercício permanente de generosidade e paciência. É necessário aceitar os corpos do modo como se apresentam e verificar gradativamente as possibilidades de despertar suas vontades e sensibilidades adormecidas em dois níveis interrelacionados: individual e coletivo.

A estratégia para desenvolver o trabalho coreográfico consistia no aproveitamento da preparação e sensibilização corporal enfatizando a sétima dança do *mandala de energia corporal – mar-ritmo –* e a reflexão sobre a proposta metacoreográfica. Considerando o pouco tempo disponível para os ensaios da coreografia da obra imensa e o fato de que os atores do Teatro Oficina não possuíam formação em dança e que a metade era formada por amadores adultos, adolescentes ou crianças, tratava-se muito mais de despertar e incorporar o mar e a consciência marítima no corpo dos atores e preservar ao máximo a rica polifonia corporal possibilitando a manifestação das singularidades do que determinar seqüências exatas de movimento. Enquanto a concepção de "A terra" era regida pela metáfora do mar, a coreografia de "O homem" devia espelhar a evolução de *Os Sertões* que leva da terra ao homem, ou seja do habitat ao habitante. Da metáfora do mar brota agora com naturalidade a metáfora social euclidiana: o *polipeiro humano trans-humano* designando a pólis de Canudos.

A seguir, apresentamos os textos que integraram a concepção metacoreográfica de *Os Sertões.*

DANÇAS MARÍTIMAS EM "A TERRA"[159]

Despertar e incorporar o mar e o inconsciente mar-ritmo no corpo dos atores. O meio líquido e a imagem da onda como elementos-fonte da movimentação e expressividade cênica. O mar é freqüentemente símbolo da dinâmica da vida: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Gínia Maria Gomes, em seu ensaio "A metáfora do mar em *Os sertões*", no qual nos esclarece porquê e como a imagem do mar é recorrente nesta obra. Na primeira parte – "A terra" –, a narrativa já está impregnada de expressões cujo eixo semântico está centralizado na imagem do mar: *onda* (e os verbos *ondear* e *ondular*), *mergulhar* e *emergir*. A raiz semântica desses termos aponta para a presença do mar. Assim, o olhar de Euclides impregna o objeto com qualidades que não estão nele: na terra excitada, nos morros crestados, no espaço dominado pelo sol, o autor divisa o movimento das águas. O processo metafórico, ao aproximar elementos diferentes, enriquece a terra com propriedades que não lhe são inerentes. A sobredeterminação de uma natureza árida com imagens aquáticas percorre todo o livro, ainda que não de forma dominante, como em "A terra". Tais imagens são empregadas não apenas para se referir à natureza, mas também para descrever o movimento dos homens. Em todas as expedições repetem-se cenas cuja evolução reproduz as ondas do mar, no seu contínuo avanço e recuo. Euclides da Cunha, oriundo do Rio de Janeiro, impregna sua narrativa com um arsenal imagético advindo de seu próprio contexto. Enquanto o sertão-realidade não se transforma, permanecendo imune à profecia *o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão,* o sertão-texto se concretiza. A proliferação de imagens semanticamente relacionadas ao mar se cumpre.

Trabalharemos no sentido de desenvolver e concretizar uma nova capacidade psicofísica dos performers que envolve: urdir-desurdir-urdir a diversificada paisagem humana na complexidade cênica desses *Sertões* – no mais amplo sentido de sua natureza –, tecendo a rede de ondas de energias que deve fluir no espaço onde atores e público interagem. Introduziremos logo no início do espetáculo "A Terra" uma variação da *dança do coração* (presente na sequência da prática *mandala de energia corporal*) que consiste em tocar o peito com as mãos sugerindo um contato íntimo com o órgão, massageando-o, auscultando-o e dialogando com ele e depois doando-o para o espaço: teatro, público, elenco, sertões, mundo. Esse gesto tem o poder de inaugurar uma forte e duradoura cumplicidade entre todos os envolvidos na peça de seis horas de duração.

DO MAR AO POLIPEIRO EM "O HOMEM"[160]

"De sorte que ao fim de algum tempo a população constituída dos mais díspares elementos do crente fervoroso [...] ao bandido solto [...] se fez a comunidade homogênea e uniforme, massa inconsciente e bruta, crescendo sem evolver, sem órgãos e sem funções especializadas, pela justaposição mecânica de levas sucessivas à maneira de um polipeiro humano".[161]

A origem dessa metáfora social aparece em um texto de Humboldt a respeito do apuizeiro, o polvo vegetal, citado por Euclides da Cunha em seu ensaio "O inferno verde":

"O pólipo é um polipeiro. Vivem gerações num só corpo, numa só parte, numa só esquírola. Tudo é vida, por menor que seja o bloco. Não há como reduzi-la a um indivíduo. É a solidariedade do infinitamente pequeno, essencial, elementar, inseparável na república dos embriões sinérgicos. [...] Representava, na verdade, [...] um espetáculo perfeitamente humano".[162]

Os múltiplos membros do polipeiro humano, encarnados pelo elenco de "O homem", espelham o jogo feroz do oceano-sertão num único corpo coreográfico. As potências heterogêneas que compõem o polipeiro sertanejo devem dançar de modo a convergir para o mesmo centro-fluxo de energia: a figura de Antônio Conselheiro e sua peregrinação rumo a Canudos.

EM BUSCA DA INTELIGÊNCIA PERDIDA: "O TRANSHOMEM"[163]

Reais ou virtuais: o toque, a palavra-pele, o canto-pele, a dança-pele – as inteligências à flor da pele. Imagem polípera essencial. A desterritorialização do corpo, o desabamento das fronteiras, o nascimento do transhomem do/no Oficina implica um combate-avanço constante sobre os limites epidérmicos das nossas pentamusculaturas visíveis e invisíveis. Noção largamente compreendida e praticada pelos moluscos, polipeiros e minhocas, desprovidos de cérebro e cegos.

Ritmo-mar-danças-cantos-diálogos-marítmos. Uma onda-gesto se liga na outra como uma voz-nota-gesto-musical se liga na outra, como uma inspiração se liga na expiração, que se liga na inspiração, como uma batida do coração na outra, um abraço se liga num beijo, que se liga... indefinidamente ligando, passando de um momento para outro, multiplicando, transformando, diferenciando.

A intensidade de um gesto corporal, seja dança, diálogo, monólogo, canto ou pantomima do cotidiano, depende da intensidade do gesto anterior ou concomitante, produzido por quem ou o que quer que seja. Todos os gestos são passagens. Passagens são visíveis ou invisíveis. Concretas ou abstratas. Elas se realizam o tempo todo, em qualquer lugar e tempo de uma performance, inclusive nas coxias, no camarim, no banheiro etc. A consciência disso faz parte dos passos da MC coletiva e sobretudo individual.

Essa noção-gesto deveria aparecer o quanto antes, já no prólogo de "O homem". Por exemplo: o sorriso tímido ou a expressão mal encarada de alguém do público são passagens para o gesto-pele-(in)consciente dos atores. O diálogo epidérmico com o meio marítimo se inicia antes mesmo de se abrirem os portais do teatro. A água-onda do mar passa por todas as frestas e frinchas, assim como as idéias, os sentimentos e as sensações. Os corpos se expandem virtualmente permitindo o agigantamento do fluxo de forças.

A pele – maior órgão do corpo – não se restringe mais à sua noção tradicional: invólucro, superfície, aparência. Transfigura-se em atmosfera-elo sedutora, veículo de entrada e saída de conteúdos-mensagens.

O espetáculo "O homem" pretendia, como o título indica, revelar uma visão euclidiana-zecelsiana do ser humano. Não um ser humano qualquer, mas o dos *Sertões* na encenação de José Celso Martinez Corrêa e do Teatro Oficina, na qual as intenções do encenador apontam para uma perspectiva mais ampla: *o transhomem*, figura pouco familiar. Ela transcende a dimensão atual da nossa compreensão – a dos "últimos homens" – e nos convida a enxergar e ir para além de nosso horizonte, em direção ao desconhecido e ao *fora*. Para entender o significado da encenação, é necessário ter consciência dessa perspectiva e coragem de enfrentar uma viagem rumo a terras novas. É preciso vontade de superar seu próprio corpo, isto é: as expressões e movimentos demasiadamente conhecidos de um corpo domesticado por códigos culturais e até naturais. Sabemos que esses códigos alcançam e constituem as esferas mais sutis de nossa existência, atingem o próprio sentimento de nossa identidade. Mexer nesses códigos desperta medo: "não quero transformar, me perder".

A encenação – e com ela a MC –, caso queira de fato tentar cumprir sua tarefa titânica, dificilmente se contentará com esse temor: pois as aparências imediatas, os códigos sociais, os modos de comportamento e expressão cotidianos, enfim, as linguagens social e culturalmente padronizadas representam apenas aspectos parciais do ser humano. Uma vibração poética vital e positiva somente pode vir da força e das potencialidades humanas ativas e dinâmicas, daquilo que, de certa forma, os códigos sociais domesticadores tendem a ocultar e obscurecer. Como aproveitar concretamente essas considerações e a metáfora do polipeiro-humano como expressão cênica do coro? Estabelecemos que a relação terra-homem seria espelhada pela imagem mar-polipeiro. O pólipo, nas palavras de Euclides da Cunha é "massa inconsciente e bruta, crescendo sem evolver, sem órgãos e sem funções especializadas". Mas é um ser vivíssimo, dialogando com seu ambiente através do corpo altamente sensível, capaz de locomoções e transformações assustadoras e surpreendentes.

Boa parte de nossa linguagem não-verbal não joga nenhuma luz para além daquilo que já conhecemos e atende uma demanda social através de gestos, caras e bocas mais ou menos psicológicos, no fundo banais. Se não podemos – e talvez nem queiramos – dispensar essas linguagens por completo, devemos ter consciência de sua restrição, descobrir suas possibilidades de ampliação. Às vezes partindo para um trabalho de demolição geral. Um passo fundamental – uma braçada, um mergulho – em direção ao polipeiro é a tentativa de desespecialização de nossos corpos. Exemplo: se falamos de sexualidade, sensualidade ou o ato de comer – temas importantes para o Oficina, a peça como a vida –, podemos fazer isso através de um corpo já territorializado, funcionalizado – fazer sexo com os órgãos genitais quer dizer gestos, expressões já conhecidos – ou podemos comer com o corpo todo, encarar todo o corpo como uma vontade de sexo e digestão que copula e devora pelos olhos, braços, pés, cabelos, costas, cérebro, que, resumindo, emana sensualidade, sexualidade e fome por todos os poros, transando com o ar, entregue a um jogo cósmico de *eros* e *thanatos*. Incorporar a idéia de que *eros* se manifesta na natureza toda. Quanta sensualidade existe numa floresta, no oceano, numa cordilheira, no deserto ou na caatinga! Podemos tentar ampliar nosso corpo, infectando nossa expressão pela dança do pólipo, tingindo nossa mente com suas cores fantásticas e sensuais, sem restringir inconscientemente a nossa expressão a códigos exauridos cuja função principal é cooptar o público sem erotizar sua imaginação. Necessitamos de momentos que – além de agradar – estranhem e choquem as expectativas, não somente dos espectadores, mas de nós mesmos. Em termos práticos, isso significa um enriquecimento de recursos, pois nada nos impede de voltar a fazer sexo ou de comer com os orifícios preferencialmente usados para essa tarefa. "O homem" precisa ser criado – uma vez que o próprio termo *homem* ou *ser humano* não passa de uma convenção, como se fosse algo já conhecido, resolvido e acabado. Para ir além, para descobrir e criar algo novo a respeito da condição humana, necessitamos de um processo de des-humanização.

O *transhomem* exige um máximo de disposição, comprometimento e imaginação para transformações constantes de paradigma. É preciso fazer xixi pelo ouvido, e muito mais...

MANDALA DE ENERGIA CORPORAL

É uma das práticas centrais de criação desenvolvidas pelo taanteatro. Um veículo para tonificar, harmonizar e expandir a pentamusculatura com prazer e lucidez. Envolve exercícios de respiração, alongamento, flexibilidade, intra-tensões, visualização, improvisação e as práticas do olho interior (ou terceiro olho) e dos sons do corpo. Aumenta a disposição psicofísica, desencadeia movimentos inéditos e espontâneos ao colaborar com a superação da autocrítica exagerada, a diminuição da ansiedade e das emoções cotidianas. Assim, o praticante aumenta a confiança em sua própria capacidade criativa e na dos outros, expande sua percepção corporal global e se abre para a experiência transpessoal.

A experiência transpessoal, segundo a psicologia transpessoal filtrada pelo nosso pensamento, relaciona-se a uma dimensão que ultrapassa o limite da compreensão do indivíduo enquanto fragmento de um meio sociocultural. Indica uma noção de que não se está mais condicionado pelos ritmos, leis e tensões da vida. Levanta-se a possibilidade de um momento extratemporal em que nem o universo nem os mitos haviam sido criados ainda. Uma consciência muito além do sonho e da vigília. Essa dimensão de pensamento abole qualquer tipo de idéia de tensão e nos coloca dentro da esfera do retorno simbólico à "situação inicial". O estado transpessoal elimina máscaras. Configura uma sensação, um enlevo epifânico, uma transconsciência. Relaciona-se a formas de êxtase psíquico, *insights* ou formas alteradas de consciência que podem ser provocadas não apenas por exercícios específicos, mas também, por exemplo, por uma música arrebatadora, o esplendor do raiar do dia, a imensidão do oceano, um poema revelador.

Praticantes da Oficina Taanteatro na Universidade de Córdoba/Argentina "zerando".

Junto ao trabalho ou treinamento fechado em um estúdio, é extremante importante nos jogarmos na existência e na natureza, nômades por vocação, com todas as nossas musculaturas visíveis e invisíveis. Assim não só nós ganhamos tônus, mas a vida também e, por tabela, o público. A experiência transpessoal que nos interessa demanda uma esquizopresença pentamuscular aberta e, sobretudo, liberta de sistemas culturais credos ou dogmas.

TEORIA DO MANDALA

A palavra *mandala* vem do sânscrito e significa círculo. Este é o significado literal do termo. Tradicionalmente, o mandala é uma representação geométrica complexa composta de formas circulares, quadradas e eventualmente triangulares. As raízes do mandala gráfico se perdem no tempo. Pesquisas recentes demonstram que os mandalas gráficos contemplativos remontam às tradições espirituais pré-védicas.

"Na simbologia universal, o círculo é o cosmos na sua totalidade. O quadrado é a terra ou o mundo construído pelos homens. O centro do mandala cósmico é a morada da divindade: o átomo que compõe a essência material do homem. Dentro da galáxia, a terra não passa de um átomo!"[164]

A tradição hindu-tibetana nos ensina que o mandala é o guia imaginário e provisório da meditação. É um psicosmograma ou representação gráfica visível de um mundo sagrado. O mandala gráfico dos hindus e dos tibetanos é uma interpretação pictórica do macro e microcosmos em torno de um ponto central que representa a origem da vida. Seu centro está em toda parte e a circunferência em nenhum lugar. Diversas culturas e tradições utilizam mandalas gráficos como veículo de meditação. Ainda hoje, os tibetanos e os índios navajos da América do Norte cultivam a tradição de meditar construindo (individual ou coletivamente), durante meses, grandes mandalas com areia colorida, que depois de finalizados são destruídos pela ação do tempo ou das pessoas. Fato que nos ensina sobre o desapego e a impermanência da vida.

DO MANDALA GRÁFICO AO MANDALA DE ENERGIA CORPORAL

A partir do estudo da simbologia dos mandalas gráficos da tradição hindu-tibetana, criamos o mandala de energia corporal: a realização dinâmica de mandalas multidimensionais pela dança. Um processo de meditação ativa capaz de possibilitar criativos devires corporais individuais ou compartilhados. O corpo é, a um só tempo, as cores (tintas), o pincel, a tela e o pintor. Aqui é o corpo todo que desenha e se manifesta no espaço-tempo como um mandala. Ele é um complexo pentamuscular dinâmico que se forma e transforma em volumes e linhas curvas, retas, contínuas, fragmentadas, pontuais etc. O corpo é mandala cinético e vivo de humores inesgotáveis. Enfatizamos a liqüidificação do corpo e de seus movimentos considerando que somos feitos de 75% de água. Por meio de visualização, exercitamos a mimetização da pentamusculatura com o meio líquido que em seguida se metamorfoseia em barro, pedra, ar e fogo.

FUNÇÕES PRINCIPAIS DO MANDALA CORPORAL

* *Zerar* ou possibilitar a mimetização com o estado de *gênese potencial*;

* Meditação ativa;

* Preparação corporal geral (relaxamento, alongamento, flexibilização, oxigenação, tonificação);

* exploração da diversidade e complexidade das intra-tensões;

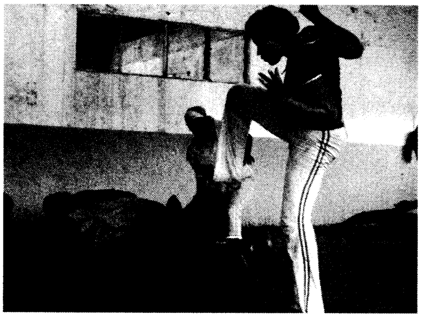
* improvisação incluindo o uso da voz e a
exploração espontânea do espaço-tempo;

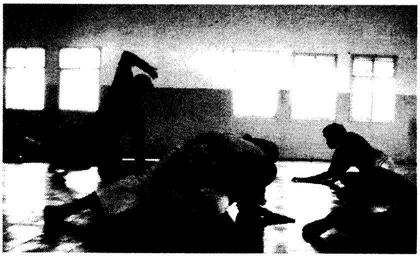
* desenvolvimento de metacoreografias e coreografias;
* desenvolvimento de roteiros dramaturgicos;

CAMINHADA

É uma experiência espaço-temporal e um nomadismo em direção ao corpo pentamuscular. Consiste num deslocamento em linha de fuga, de ida e volta, ressaltando o modo lento de deslocar-se. Esse *princípio de lentidão* que segundo Badiou é a "capacidade de manifestar a lentidão secreta do que é rápido". Em outras palavras o virtuosismo dos movimentos rápidos só é possível se investido de sua lentidão latente, que é o poder afirmativo de sua retenção. Ou nas palavras de Nietzsche: "o que a vontade deve aprender é a ser lenta e desconfiada".[165] Essa disciplina lenta e linear favorece a intensificação da concentração e doma a ansiedade. Na ida, direciona-se a um ponto predeterminado, concretizado no espaço e no imaginário ao mesmo tempo. Ao atingi-lo, regressa-se de costas, isto é, sem virar o corpo para o ponto de origem da caminhada. Os modos de caminhar são pré-indicados, mas podem se transformar à medida que se avança na ação.[166]

Enquanto se desloca, o performer deve se imaginar ora como um centro irradiador de vetores de energia (micros e macros) que se orientam para todas as direções, ora como um receptor desses vetores. Afetar e deixar-se





afetar. Perceber como o corpo reage aos afetos. Também se deve buscar a consciência de que não caminhamos sozinhos, mesmo se o exercício for solitário. Imagina-se que o cosmo inteiro é um caminhar constante; estamos contidos nele e, ao mesmo tempo, contemo-lo. Também podemos ser acompanhados nessa caminhada por todos os dados de nossa memória afetiva relacionada à ancestralidade ou aos registros de nossas origens. Mas não há necessidade de pensar nessas questões simplesmente porque elas já nos pensaram.

Nas caminhadas básicas, em estúdio ou ao ar livre e que duram de 30 a 40 minutos, aprende-se a superar a ansiedade, considerada, ao lado do medo e da timidez, como um dos fatores principais a atrapalhar o perfeito entrosamento entre performers e entre performer e público. Assim, todos ganham uma noção diferenciada do tempo cronológico e abrem mais uma porta na percepção. Outro fator relevante que aparece nesta prática é a ação de tensões que surgem espontaneamente como energias subjacentes desencadeadoras do próximo passo ou movimento. Como nas outras práticas, nas caminhadas também se pode fazer uso da voz. Uma caminhada é realizada em grupo, preferencialmente, e com os performers colocados lado a lado. Isso possibilita o entrelaçamento e a troca de tensões-energias e nos revela que uma tensão subjacente a uma ação de um determinado performer pode ter partido do companheiro ao lado. A caminhada, além de ser uma das práticas de treinamento da Taanteatro, é também uma dinâmica recorrente na produção coreográfica da companhia.

Exemplos de caminhadas:

* com objetos concretos e/ou imaginados: equilibrando pedras, evoluindo com um objeto de valor afetivo, vetores de forças, linhas, bolas, bolhas etc.;
* variações de níveis (baixo, médio, alto etc.) e peso corporal;
* variação de foco (direto, indireto, pessoal, interpessoal, exterior, etc.);
* variações dos modos de respirar (profundo, curto, ofegante, preso, normal, sincopado, melodioso etc.);
* exploração de sons vocais,
* de intra-tensões (alongamento, contração, pressão, torção, expansão, flutuação, frouxidão, retenção etc.);
* de ritmos e velocidades do "passo" (não só com com pernas e pés mas também com outras partes do corpo);
* de temas relacionados à vida das pessoas;
* combinações entre as modalidades mencionadas;

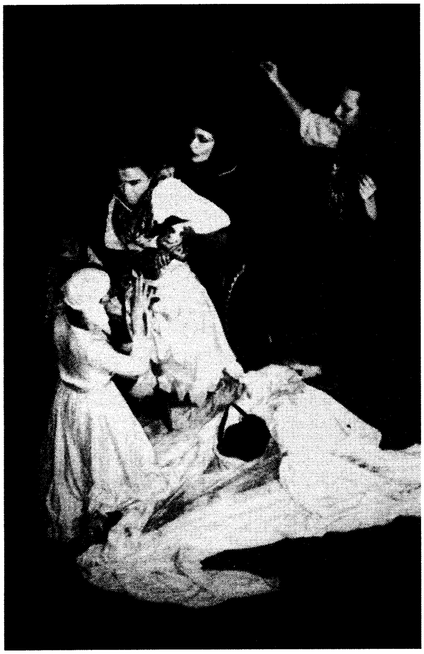
< *integrantes da Companhia de Canto e Dança da Matola/Moçambique experimentando caminhadas.*

RITO DE PASSAGEM (RP)

A dimensão da experiência ritual no taanteatro é ampla. Invade o universo do performer, não só relacionado ao seu processo dentro das artes cênicas como também à sua vida em geral. Nessa perspectiva, os ritos de passagem e os demais processos criativos do taanteatro colaboram para repensar tanto as artes que têm o corpo como suporte quanto a existência.

Antes de abordarmos as reflexões mais recentes sobre essa prática, apresentamos um texto do *Taanteatro Caderno 1*:

> O rito de passagem é uma forma de cerimônia coletiva de caráter parateatral que intensifica processos psicofísicos de reflexão, com a finalidade de iniciar ou realizar a passagem de uma situação ou vivência conhecida para outra nova e atual. [...] Um rito é concebido coletivamente, mas a favor de um protagonista, com vistas a ampliar o limite do imaginário individual, atualizando-o por meio de um procedimento cênico coletivo em função da vontade do protagonista a ser ritualizado. É uma travessia no plano dos espaços pentamusculares que colabora para a ampliação dos limites psicofísicos, densos e sutis. Proporciona abertura e amplitude de conceitos, pontos de vista e perspectivas, aumenta a confiança em si e nos outros.
>
> A temática de um rito de passagem, por depender da vontade da pessoa a ser ritualizada, é muito variável. [...] Em muitos casos, há uma vontade de sair de si mesmo, de transcender a situação particular, fortemente historicizada, e encontrar uma situação trans-humana e trans-histórica. Durante o processo surgem dificuldades que vão sendo naturalmente enfrentadas e superadas a favor da transformação, mudança e progresso pessoal e interpessoal. Traz novidades e soluções para as relações humanas.
>
> [...] Procedimentos rituais criam uma situação paradoxal e geralmente imprevisível, impossível de se manter no espaço-tempo do cotidiano, no tempo histórico e no tempo cronológico, mas restaura, mesmo que no espaço de um instante, a sensação de plenitude e simplicidade inicial – fonte de sacralidade e regeneração – a favor de um fortalecimento mental-espiritual irmanado com as forças extraordinárias da natureza.
>
> Para que os resultados sejam satisfatórios e eficientes, os rituais acontecem num estágio mais adiantado de convivência dos performers, porque é necessário um clima de liberdade e solidariedade. Cada pessoa tem o seu rito de passagem. O protagonista deve escolher livremente de que forma gostaria de passar de um estado conhecido a favor de uma nova atualidade, pouco ou totalmente desconhecida. As opções são infinitas. A pessoa a ser ritualizada cria o evento e determina a estrutura básica do roteiro, distribui papéis, designa tarefas, escolhe o local (fechado ou ao ar livre); concebe a ambientação e caracterizações,

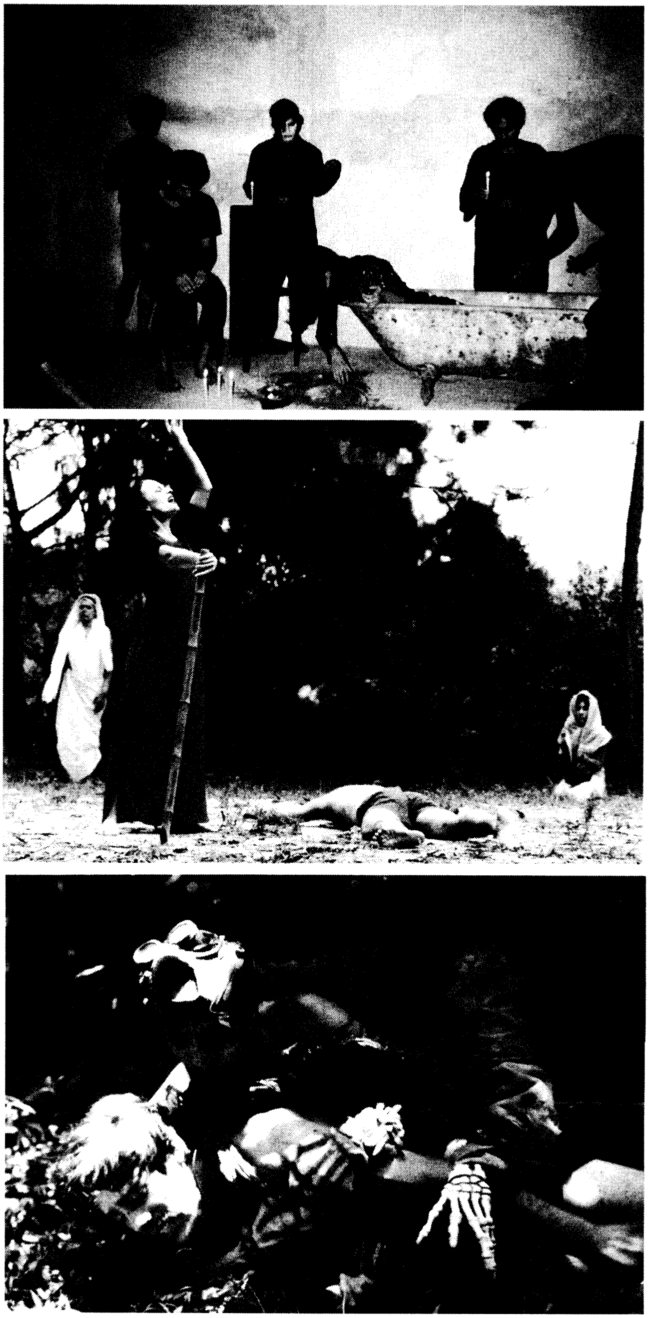


RP de Cecília Borges, 1991.

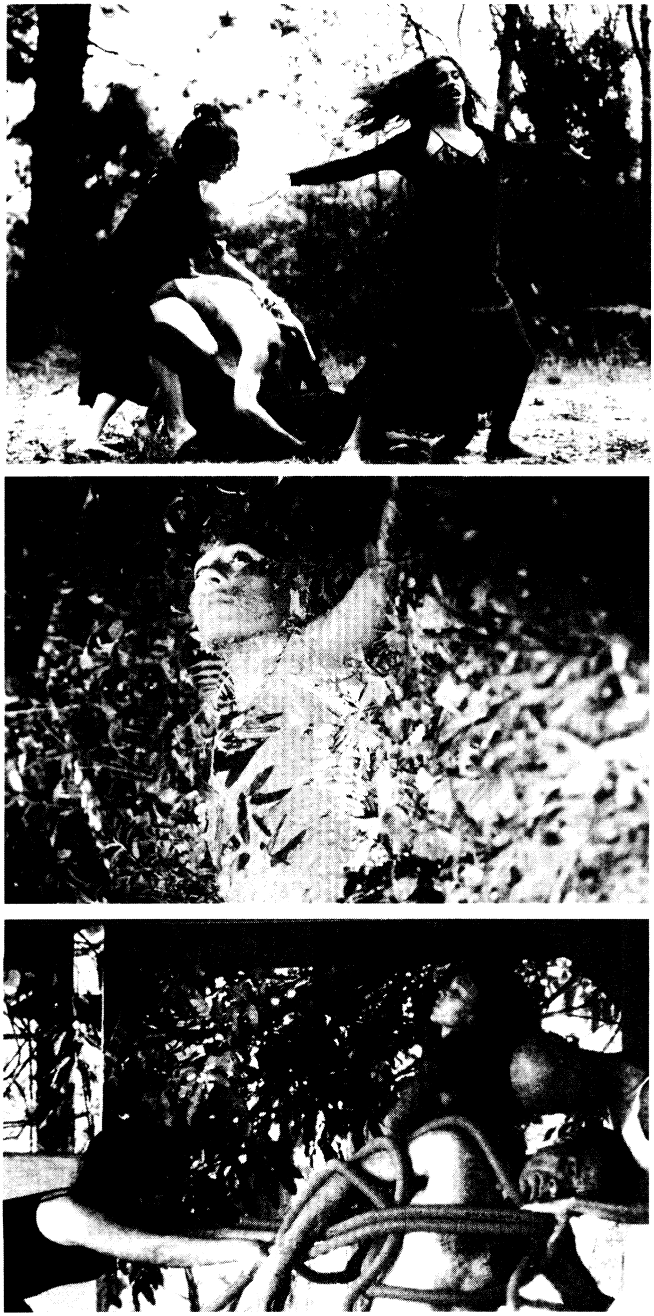
devendo estar aberta para contribuições espontâneas dos participantes e antagonistas. De acordo com as possibilidades de cada um, todos colaboram, trazendo elementos para o dia marcado, que sempre é precedido de muita expectativa. Preferencialmente, não se determina o tempo de duração de um rito. Normalmente, dura de uma hora a uma hora e meia. A primeira e segunda fases do mandala de energia são realizadas antes do rito propriamente dito, com a função de "liturgia" preparatória. Um rito é uma forma de mandala de energia que configura um roteiro com começo-meio-fim.

O impulso dionisíaco, intuitivo, quase instintivo, primitivo e ingênuo, povoado de imagens desordenadas que aparece de modo imediato – nos ritos e nos mandalas de energia – vão se metamorfoseando, pela inspiração-interferência do sentido e da idéia, a favor da concepção e realização da passagem do protagonista. Esses procedimentos combinados demonstram ser muito úteis como fonte de inspiração para a criação, a posteriori, de roteiros cênicos ou de coreografias "definitivas".

Um trabalho coletivo realmente expressivo só existe se cada um entra de cabeça no trabalho individual. Não é necessário negar o ego ou a personalidade individual. É preciso uma dose significativa de generosidade consigo mesmo e com os outros. Ao sentir que o ego está atrapalhando o fluxo energético criativo (crítica, autocrítica ou policiamento em exagero, insegurança, isolamento da atmosfera geral, excesso de confiança ou egocentrismo), é preciso ter uma enorme disposição para se auto-observar e dissolver os obstáculos-carapuças adquiridos para que não se petrifiquem com o tempo. O ego fica reivindicando atenção porque quer ser percebido e aceito. Mas, geralmente, um ego excessivamente presente denota enorme fragilidade cênica. Nota-se que a partir do momento em que o performer se preocupa em ser aceito ou "fazer bonito", fica ansioso e vulnerável, perde a noção espaço-temporal global da cena e se isola. Berrar mais alto para vender seu peixe não é a melhor solução. Ansiedade combina com timidez e medo, atrapalha a percepção em relação ao todo da ação cênica, comprometendo o prazer de quem a realiza e de quem a assiste.



Cenas dos RP de Denise Cotourqué (1991); Francisco Argañaras 2001; e Francisco Argañaras (2001).



Cenas dos RP de Marcelo Comandu (2001); de Valéria Lombardelli (2001); e Manuel Pedernera (2006).

> Em 1991, quando já tínhamos realizado quase uma centena de ritos de passagem, comprovou-se a eficácia de tais procedimentos para a obtenção de maior consciência dos performers sobre o que vem a ser um trabalho orgânico pentamuscular, intensificando-se o sentimento de equilíbrio psicofísico e a disposição em relação à "viagem" dos outros. Experiências transpessoais e estados alterados de consciência também foram largamente experimentados, e funcionaram como terrenos férteis para o florescimento de novidades cognitivas relacionadas ao drama-conflito de diferenças versus desabamento das fronteiras traçadas por nossos pensamentos e atitudes cotidianas.[167]

Esses ritos se diferenciam dos rituais tradicionais em sua essência, já que não são determinados por um desejo de passagem coletivo mas pela pessoa que será ritualizada e que é quem escolhe a passagem singular que seu coletivo normalmente não lhe proporcionaria.

Os ritos de passagem continuaram a ser investigados, e tanto sua prática quanto o seu discurso se ampliaram. Passamos a realizar também rituais a favor de um desejo de passagem coletivo, sem protagonista. Até 1992, os rituais eram realizados na cidade, geralmente em espaços fechados ou mistos, como por exemplo o Teatro Vento Forte, um amplo galpão com área verde externa. Depois, passamos a buscar ambientes naturais mais amplos, como mata, rio, campo. De prática parateatral, desenvolvida apenas como parte dos treinamentos do performer, os ritos emprestaram sua estrutura e inspirações para diversas encenações da Taanteatro.

Em 1996 encenamos a primeira performance-ritual: *Artaud: onde deus corre com olhos de uma mulher cega*, seguido de *!Arará! histórias que os ossos cantam*, ambos da série *Diálogos (Des)Encantatórios*. A primeira com um elenco de quatro pessoas, e a segunda, duas. Em *!Arará!*, o público era envolvido, como terceiro personagem – os fiéis sócios-seguidores da estranha Liga Híbrida dos Adoradores da Mentira Principal – com a função de ritualizador do protagonista a ser ritualizado, o presidente da Liga. *Matériamor* (com cinco pessoas no elenco) e *Matériamorte* (grande elenco), inspirados no pensamento nietzschiano, também seguiram a estrutura de rito de passagem, sendo que a segunda sem um protagonista a ser ritualizado. Nesse caso, a protagonização foi das tensões coletivas entre o sentimento de um estado de morte – como metáfora da sujeição e da impotência – e a urgência da afirmação da morte como potência semeadora de novas formas de vida.

Muitas encenações solos da Taanteatro também exploram a estrutura do rito. Nesse caso, o performer, que tem autonomia sobre a concepção e o roteiro, realiza seu rito de passagem quantas vezes quiser. O solo *Subtração de Ophelia*, da série *Danças Absolutas*, estreou em 1987 no Japão e vem sendo apresentado desde então. A "passagem" mais recente aconteceu em agosto de 2005, na África. Sem público, apenas para o olho da câmara de vídeo e também para e com uma musculatura estrangeira constituída de: uma salina semi-abandonada no rio Matola (um braço do oceano Pacífico), o sol nascendo, as cores, os cheiros, os flamingos em revoada. Até o performer mais solitário se contamina pela multidão de tensões que emanam da musculatura estrangeira presente no momento da performance e, por isso, co-autora da ação criativa ou acontecimento do qual o corpo, como uma espécie da virulência energética do mundo, é porta-voz.

Nesta décima "passagem", a performer-personagem articula e "repete" sua esquizopresença como forma de subtrair-se às imposições da tensão ontológica ser/não-ser do Hamlet cortês caracterizado como um duplo de Ophélia. Um rito do taanteatro, "individual" ou coletivo, ecoa como uma esquizoanálise ou uma esquizoperformance onde cada performer é o "esquizoanalista" de sua pentamusculatura. A auto-investigação e o desenvolvimento da capacidade de testemunhar-se figuram entre as habilidades básicas demandadas pelas artes do corpo. Sabendo-se pentamuscular, o performer entende que um solo só se efetua no coletivo. Tudo que o performer traz para a cena nunca é exclusivamente de sua autoria. No mínimo ele está acompanhado de uma multidão de imagens, sem falar de que depende ainda de outros corpos concretos para a sua criação (como o sonoplasta, o iluminador, os objetos da cena, o público etc.), que também são pentamusculares.

Um rito de passagem no taanteatro é, ao mesmo tempo, acontecimento criativo, expressão da atmosfera de tensões e análise da "própria" existência enquanto encenação. Seguindo essa premissa, pode-se imaginar a complexidade de um rito com dois ou mais performers, isto é, duas ou mais pentamusculaturas. Para Durkheim, a linguagem ritual privilegia afetos e emoções de "grande intensidade e efervescência, provocando a dissolução das individualidades do grupo". Marc Augé define o ritual como um dispositivo "capaz de conjugar a linguagem da identidade com a linguagem da alteridade".[168]

De uma maneira geral, os ritos ou rituais são impregnados de pelo menos quatro tensões imanentes: entre sagrado e profano; racional e selvagem; pragmático e simbólico; o todo (sociedade, natureza ou cosmos) e a parte (indivíduo ou grupo específico de indivíduos). Tais cerimônias, mesmo associadas às sociedades pré-industriais, continuam a ter um papel significativo na sociedade contemporânea, na forma de batismos, puberdade, casamentos, partos, funerais, formaturas, entre outras. O ritual também pode ser visto como uma resposta às ameaças à comunidade. Tendem a pressupor a completa submissão ao coletivo e, assim, a execução precisa das exigências do ritual.

> A atividade ritual intensifica-se em face de mudanças sociais durante períodos de instabilidade social. [...] Essas idéias de ritual foram usadas, de forma quase precisa ou metaforicamente, para explorar as formas como grupos mundanos (especialmente as subculturas ou os grupos étnicos) definem e articulam sua identidade e resistem às pressões externas no capitalismo contemporâneo.[169]

A rígida contraposição entre sagrado e profano, simbólico e pragmático, selvagem e racional está bastante dissolvida no mundo de hoje. De um lado, assiste-se ao comportamento tribal nas metrópoles e, de outro, ao profundo impacto da racionalidade tecnológica e econômica nos ambientes menos desenvolvidos.

Os ritos de passagem que surgem nas oficinas taanteatro são heterodoxos. De um modo geral, a temática da passagem versa sobre a superação de obstáculos ou ameaças que estão atrapalhando o fluxo dos desejos para abrir caminho ao fluxo das boas situações, dos bons encontros.

O roteiro de um determinado rito, fornecido pelo protagonista, é um esboço em linhas gerais, uma indicação com começo, meio e fim, ou seja, de um estado conhecido (ponto de partida) passa-se (meio) a um estado desejado e "desconhecido" (meta a atingir). No instante em que a cerimônia começa, a autoria passa a ser coletiva, mesmo tendo como foco a passagem de apenas um performer. Os envolvidos têm total liberdade durante o desenrolar do rito, o fim nunca é fechado e pode até mesmo mudar. Surpresas e situações não planejadas surgem e são incorporadas. Isso vai depender da qualidade dos desafios que aparecem durante a jornada. O essencial não é o ponto de chegada, o objetivo, e sim a maneira, a qualidade das ações do performer durante a passagem, o entremeio, o intervalo, a tensão. Sua capacidade de agenciar tensões, concretas ou abstratas, é largamente testada e aprimorada.

A *erótica da tensão* está justamente nesse permanecer no intervalo, nesse demorar no trânsito, dando maior destaque ao presente e à presença: um estado limiar de cópula (te[n]são) entre tradição e inovação, que a prática do ritual como maneira de agir-pensar faz transbordar, ultrapassar as distinções entre sociedade ou corpos primários e sociedade histórica; entre primitivismo e civilização.

< Cenas dos ritos de passagem de Breno Menezes (2007); de Pamela Fernández (2007); de Javier Bustos (2007); e Liana Poiani (2007).

> Propor a hipótese da existência de uma correspondência entre o momento contemporâneo e o mundo pré-arcaico significa deixar de lado as noções de eu, sujeito, espírito (mundo romântico) e os ideais de equilíbrio e sociedade formal (mundo clássico) em favor da aceitação da confusão e inversão entre vivo e morto, do choque com uma exterioridade difícil de ser dominada, do confronto com um enigma impossível de ser resolvido.[170]

É na fase intermediária, na passagem, no trânsito que a verdade dos performers vem à tona sem classificações ou julgamentos, engendrando o singular e o diferencial, não-idêntico e desestandardizado. Antonin Artaud dizia que todo esse encantamento magnetizante provocado pelos rituais de passagem "coloca a sensibilidade num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada; é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo".[171]

> A linguagem ritual, agenciando múltiplos códigos de expressão, atuaria sobre nosso sistema nervoso, desencadeando o funcionamento de zonas cerebrais não utilizadas na vida cotidiana. [...] O rito possibilitaria o trânsito do ser do homem por outros estados físicos e mentais, deslocando-o da perspectiva e do horizonte cotidiano e promovendo uma

> desestabilização radical de sua identidade "social". A linguagem dos ritos nasce dessa "crise" e, portanto, só pode ser entendida a partir daí.[172]

A experiência limítrofe da passagem ou *morte simbólica* é difícil de ser expressa pela linguagem verbal cotidiana, de modo que tudo vale como artifício de expressão: gritos, sussurros, sons guturais, linguagens verbais desconhecidas, linguagem dos animais, cantos, ruídos, silêncios, música, dança, pintura corporal, fumegações, oferendas, fala gestual, posturas corporais ou comportamentos exóticos, enigmáticos ou extra-cotidianos, uso da repetição (de um gesto, som, frase, palavra, silêncios etc.) para, eventualmente, induzir à catarse. Tudo isso a favor do processo das transformações (in)orgânicas do performer *transformer*.

Um importante artifício de expressão para viabilizar a morte simbólica é a repetição. No rito, a repetição refere-se à um modo eficaz de desencadear transformação e diferenciação. Entre seus poderes, destacamos o de esgotar, dissolver e destilar estados predeterminados ou consolidados, assim como estados hipertensivos resultantes de sentimentos como o medo e a ansiedade. Isso explica por que a repetição se intensifica sobremaneira perante a aproximação do momento da *morte simbólica* viabilizadora da passagem ou trânsito. O aspecto paradoxal da repetição é que ela é necessária para se dar o passo em direção ao desconhecido. Ela derrete os padrões, o adestramento e a disciplina de comportamentos que parasitam a pentamusculatura, possibilitando o desblo-queio e o acesso ao território da morte simbólica, que é a experiência do grau zero de tensão.[173] A temática da repetição não se limita aos contornos corporalmente atávicos e paradoxais do rito de passagem que acabamos de delinear. Vem sendo explorada pelo pensamento aplicado à estética e à filosofia a partir de recortes que ultrapassam o raciocínio acima, mas que certamente dialogam com ele.

REPETIÇÃO, (ULTRA)PASSAGEM E RITORNELO

Segundo o filósofo italiano Mario Perniola, é na obra de Kierkegaard, Nietzsche e Heidegger que se delineia o esteio e a motivação de grande parte da filosofia contemporânea (Deleuze e Guattari notadamente), que é um desdobramento da experiência da "repetição diferente".

> Em particular, é no texto "Gientagelsen" ("A Repetição"), de 1843, que Kierkegaard expõe a intuição fundamental do pensamento ritual. A repetição se distingue da recordação e da esperança: na primeira, o centro de gravidade encontra-se no passado, de forma que leva à infelicidade; na segunda, o centro de gravidade está no futuro e, portanto, gera o tédio da espera. Só a repetição possui a segurança serena do

presente: com a repetição, a existência anterior passa a existir agora, mas, exatamente por isso, contém um elemento essencial de diferença que torna a experiência, ao mesmo tempo, determinada e única. Repetição, portanto não quer dizer de modo algum reiteração do idêntico.[174]

No taanteatro, voltar a encenar ou retomar algo que já tenha ocorrido é encarado como um ato ritual. Repetir é sempre um exercício de gênese, de passagem e transformação. Levando esse pensamento para cada reapresentação, experimenta-se uma atitude ritual que seria a fonte originária do teatro em oposição à encenação de tipo logocêntrica característica predominante no teatro ocidental.

O tema da passagem no rito pode ser associado a uma noção de 'ultrapassagem' (*Überwindung*) que é, para Perniola, uma palavra-chave da obra de Nietzsche e "rompe com os laços do passado, e é animada por uma irreprimível vontade de ir além do existente."[175] Ultrapassar pressupõe um processo de emancipação do *original* ou da *cópia*. Nas sociedades contemporâneas a noção de *simulacro* veio substituir a de original e de cópia. Denomina aquilo que, por um processo de replicação, repetição, transmissão e mistura liberta-se do original enquanto único imutável.[176] Gilles Deleuze, em Lógica do Sentido, considera o simulacro o contrário do fictício, o propulsor de um movimento que vai contra a ordem estabelecida das representações, modelos e das cópias que parecem impotentes para orientar a ação das subjetividades atuais. O simulacro deixa de depender do original e se liberta da imitação.

Em meio a essa lógica deleuziana descortinam-se tensões que evocam o "torna-te o que és" e o "eterno retorno" nietzschiano, que para muitos é o ritornelo deleuziano, definido como "agenciamento territorial".[177] Para ilustrar essa dinâmica, o autor usa a imagem da pessoa errante, que se afasta de sua casa e que, ao retornar, tornou-se irreconhecível ao outros, já não é mais a mesma, e não custa acrescentarmos as transformações pelas quais passaram a própria casa e seus habitantes remanescentes, para completarmos uma circularidade que retorna diferente. O ritornelo se manifesta em duas dinâmicas levemente distintas: uma descreve a dinâmica *procurar um território* (partir/desterritorializar-se, retornar/reterritorializar-se); a outra desenvolve-se como *procurar alcançar o território* (habitar o território, desterritorializar-se outra vez). Ambas são constitutivas do rito de passagem e repetem-se constantemente como modelos dramáticos ou narrativos escolhidos pelos protagonistas do rito.

Dissemos que o rito de passagem é motivado por um desejo de transformação e ultrapassagem. Essa ultrapassagem implica um movimento paradoxal: o retorno a si enquanto matéria-forma[178] e a atualização ou aumento de potência e plenitude do "mesmo" pentamuscular enquanto matéria-força-de-conexão, ou seja, daquilo que não se repete, que ainda não é forma, fenômeno ou coisa. Segundo essa linha contemporânea de pensamento, uma criação artística vai se processando como um ritornelo, como uma "repetição que demarca um território, mas que ao mesmo tempo lhe traça suas linhas de fuga".[179] Essas noções se concretizam nos ritos de passagem, nos mandalas de energia corporal e na (des)construção de performances a partir da mitologia (trans)pessoal, que são os principais exercícios de criatividade e de composição de performances do taanteatro.

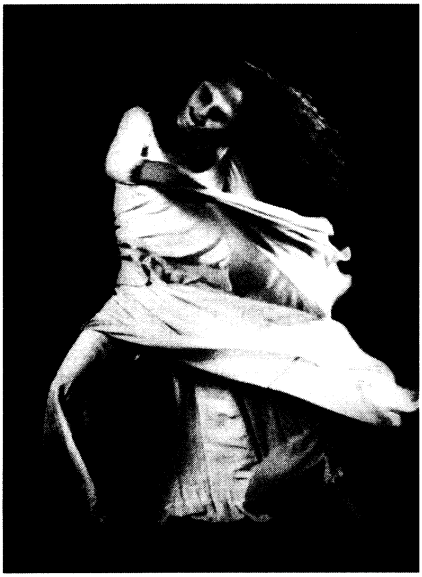
(DES)CONSTRUÇÃO DE PERFORMANCE A PARTIR DA MITOLOGIA (TRANS)PESSOAL

> *Gauguin achava que o artista deveria buscar o símbolo, o mito, ampliar as coisas até o mito, enquanto Van Gogh achava que é preciso deduzir o mito das coisas mais modestas da vida.*
>
> Antonin Artaud

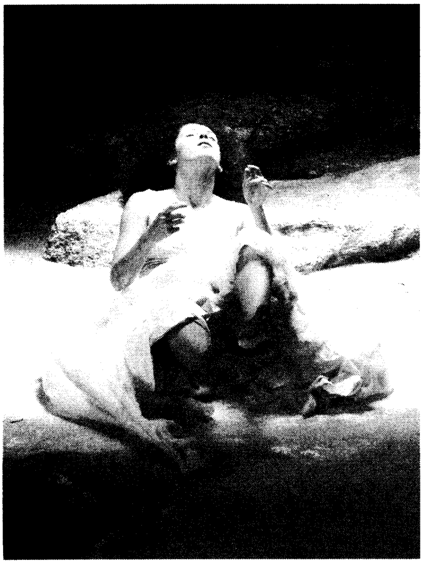
> *Encarar a vida como um poema e a você mesmo como participante de um poema, é o que o mito faz por você.*
>
> Joseph Campbell

A criação de uma performance a partir de mitologia (trans)pessoal marca um momento de passagem no processo didático do taanteatro. Depois de se confrontar com os conceitos centrais (tensão, ent(r)e e pentamusculatura) e de experienciar uma série de práticas individuais e coletivas (mandalas, caminhadas, esforço, esqueleto-massagem com *vocalises*, rito de passagem, alongamento *shiatsu*) o performer responde pela primeira vez como autor, ator e diretor de seu próprio trabalho. Ao mesmo tempo em que aproveita experiências, conhecimentos e habilidades adquiridos, exerce plena e criativa autonomia perante si mesmo, seu grupo e o público.

Preparar corporalmente uma presença cênica para interagir com as pessoas (público e performers) de forma criativa e que nos arranque da mesmice, nos emocione e instigue, envolve, além de mexer com músculos e articulações de nossa musculatura densa, mexer com todas as outras musculaturas. Um meio eficaz que encontramos para o processo de mexer e escavar o indivíduo foi a exploração de sua mitologia (trans)pessoal



Maura Baiocchi em
Subtração de Ophelia.



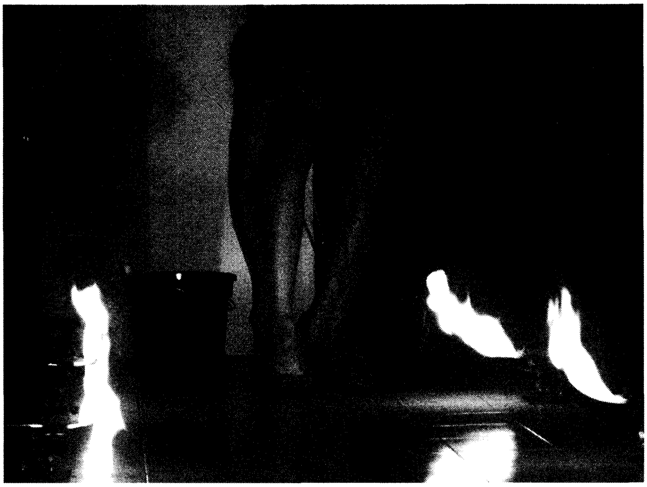
Performance de Carolina Alvim

através da ativação de sua musculatura transparente. A partir do levantamento e estudo de sua mitologia, o performer elege os elementos necessários para formatar a "máscara" que incorporará cenicamente. Interessa-nos, sobretudo, explorar o conteúdo e a potencialidade de maturação das imagens, formas e dramas psíquicos temporais e atemporais. Essa prática demanda um mergulho no inconsciente que tensionará nossa noção identitária produzida no consciente. A subjetividade será então mexida, questionada. Que tipo de performer construo? O que se passa comigo? Com a minha dança? Estou realmente atuando? A estrutura corporal global do performer será abalada num sentido positivo que leva a mudanças na pentamusculatura e ganhos da esquizopresença, e vai, passo a passo, processando um modo peculiar e singular de presença cênica cartografada com as ferramentas que ele mesmo garimpa na pentamusculatura.

MITOLOGIA PESSOAL E ARQUÉTIPOS

No taanteatro, mitologia pessoal envolve a paisagem ou drama interior relacionado a aspectos biográficos e culturais, biotipia ou experiências "definitivas" e particulares, bem como a processos mais sutis, como as imagens do inconsciente coletivo (arquétipos), que são o conjunto de fatos psíquicos latentes no indivíduo, mas que influenciam sua conduta e podem facilmente aflorar à consciência. O termo arquétipo é normalmente associado à psicologia de Carl Gustav Jung que atribuiu a eles uma existência pré-consciente e presumivelmente formam as dominantes estruturais da psique em geral. Entre os arquétipos mais significativos identificados por Jung estão a *anima* (o arquétipo do feminino ou face interna do homem), o *animus* (o arquétipo masculino ou a face interna da mulher) e a *sombra* (os instintos animalescos ou lado obscuro e subdesenvolvido da personalidade humana).

Partimos do princípio de que mitos e arquétipos existentes no performer são estruturas cognitivas dinâmicas e portanto, tensivas, sujeitas a mutações.



Veridiana Zurita em Esquizo-sexo.

A expressão *mitologia pessoal* surgiu pela primeira vez no campo da psicologia, que acredita na necessidade do reconhecimento e da análise de fatores e narrativas bem mais amplos que os restritos ao horizonte das relações familiares e da infância. Stanley Krippner, psicólogo americano, ensina que "um mito pessoal é uma estrutura cognitiva – um padrão de pensamento e sentimento – que dá sentido ao passado, define o presente e direciona o futuro. Sua função é explicar, confirmar e sacralizar a experiência individual, num procedimento análogo ao que os mitos culturais tiveram, anteriormente, no âmbito global da sociedade".[180]

Mito e arquétipo coabitam. Por exemplo: no mito do santo que vence o dragão aparece o arquétipo do herói e do monstro interior. Um mesmo arquétipo pode se repetir em mais de um drama ou mitologia pessoal. Não deve ser entendido como imagem *a priori*, extrínseca ou transcendente a seu movimento, mas sim como algo que lhe é imanente. Imaginamos qualquer indivíduo, qualquer corpo (animado ou inanimado) participante do drama da existência como um acontecimento mitológico e um arquivo de arquétipos em potencial.

(DES) CONSTRUÇÃO

Na fase inicial de pesquisa da Taanteatro Cia., utilizávamos a expressão *construção de performance a partir da mitologia pessoal*. Entretanto, percebemos, no decorrer do tempo, a necessidade de uma análise crítica de nossa apreensão da mitologia pessoal e de sua aplicação performática. É importante não cair na armadilha da banalização ou sacralização do termo *mito* e de seu derivado *mitologia*. Somos pegos pela armadilha quando nos vemos supervalorizando um fenômeno, um conceito, uma descoberta, um acontecimento ou uma pessoa. Mitificação gera mistificação, que, por sua vez, gera modelos de comportamento ilusórios, que geram estagnação, duradoura ou temporária, da nossa capacidade de análise e de vontade crítica. Imperiosa é a nossa vontade de construção-desconstrução, que nesse caso é um tipo de desmistificação em relação a si mesmo, ao outro, aos acontecimentos, à própria vida, enfim. Tornaram-se necessárias a desmitificação e desmistificação de nossas crenças pessoais e uma capacitação para a derrubada dos ídolos que nós mesmos criamos. O sinal terminológico dessa mudança é o acréscimo do prefixo "des" à palavra *construção*,

Thereza Amaral em
Do pó, ao pó, ao pó.

Performances de Cátia Costa e Aracely Mosich

que ressalta o intuito de integrar uma percepção crítica do sistema simbólico do performer ao seu próprio processo de criação fundido ao corpo performático em construção.

Apesar da similaridade, o termo não foi emprestado de Jacques Derrida, pelo menos não conscientemente, nem com a intenção de aplicar sua teoria de textualidade ou seu método de interpretação de textos para fins teatrais ou performáticos. Porém, em leituras posteriores à escolha do termo, descobrimos algumas aproximações muito interessantes. Derrida, que se absteve de definir sua desconstrução, chama-a de um "preparar-se para esta vinda do outro".[181] Preparação é um processo ativo e, conseqüentemente, a mitologia pessoal não é somente o levantamento do acervo de uma memória morta, mas uma (re)invenção da memória. Não se trata de uma herança, mas de uma tarefa. É neste sentido ativo e inventivo que o levantamento da mitologia pessoal deve ser entendido, como preparação do novo e do inédito, tanto no processo de criação quanto no ato da performance. A (des)construção no taanteatro compartilha com Derrida uma crítica social aos códigos da linguagem do performer e da performance. Queremos a desestabilização do contexto, da estrutura e dos valores da mitologia pessoal em função da incorporação desta crítica ao próprio processo de criação.

A performance não representa uma realidade ou verdade além dela mesma, por exemplo: em forma de memória, roteiro ou vida passada do performer. A performance, enquanto (des)construção da mitologia (trans)pessoal, abrange vida e obra como aspectos indissolúveis de uma mesma paisagem tensiva que se atualiza a qualquer instante do processo criativo e a cada ato performático. Assim, a (des)construção da mitologia pessoal é um processo de complexidade crescente em que externalização, análise, avaliação e ação compõem a criação performática.

O procedimento do taanteatro é a anulação de uma fronteira explícita entre obra e vida. Ambas constituem inseparavelmente o mesmo texto ou o mesmo acontecimento performático.

MITOLOGIA (TRANS)PESSOAL E SUBPARTITURA[182]

O levantamento da mitologia pessoal é um trabalho de conscientização e exteriorização de conteúdos psicofísicos, biográficos e simbólicos que determinam a auto-imagem do performer, seu comportamento cênico e social. Tanto as imagens psíquicas não explicitadas quanto a sua externalização a partir de elementos-chaves (tensões principais) pressupõem escolhas, interpretações e atribuições de valor sígnico. A explicitação desses conteúdos de forma escrita, como desenho e/ou ação corporal e vocal, até mesmo nas fases da apresentação, são modos sucessivos de interpretação, transformação e recriação da mitologia pessoal. O contato com o público e o ambiente (cenário, sonoridades, luz etc.) em que a performance de fato se realiza contribuem substancialmente para reinvenção contínua da performance e seu diálogo com o coletivo. Esse processo possibilita que a coreografia do corpo intenso evolua com a ajuda da subpartitura, ou aquilo que "está escondido sob a partitura, (...) que a precede, a sustenta, até mesmo a constitui como suporte e parte imersa do *iceberg*, cujo cume visível é apenas a superfície congelada e congelante do ator".[183] A mitologia (trans)pessoal configuraria um tipo de subpartitura, como uma plano de consistência ou tudo aquilo em que se baseia a performance, incluindo: o conjunto dos elementos relacionados à vida pessoal do performer e os relacionados às competências técnicas e artísticas que o apóiam.

PROCEDIMENTOS PARA O LEVANTAMENTO DA MITOLOGIA (TRANS)PESSOAL

Dossiê

Consiste num levantamento referente aos diversos aspectos da vida sociocultural, afetiva e onírica do performer. Abrangência, complexidade e profundidade das declarações variam significativamente e dependem muito da personalidade e dos interesses do performer. As narrativas a serem levantadas partem das seguintes demandas básicas:

1. Árvore genealógica.
2. Idade, estado civil.

3 Caverna, floresta ou cidade? Porque?
4. Gato ou cachorro? Porque?
5. Praia (terra) ou oceano? Porque?
6. Descrição de um sonho.
7. Manias? Quais?
8. Hobbies? Quais?
9. Viagem dos sonhos?
10. Ídolos? Quais?
11. Desejos ainda não realizados? Quais?
12. Identificação com alguma pessoa pública?
13. Enumeração de assuntos mais abordados no momento.
14. Narração de pelo menos um episódio marcante.
15. O que mais gosta e o que mais detesta na vida/mundo?
16. Três palavras–chaves essenciais na vida.
17. Se não fosse você, quem você seria?
18. O que lhe faz falta e o que tem para esbanjar?
19. Premonições? Quais?
20. Cor preferida. Porque?

Mandala gráfico

Além do dossiê, o performer desenvolve um desenho ou mandala gráfico com o qual visualiza de uma vez só a paisagem de sua mitologia pessoal, como num quadro. Ele desenha (às vezes também com acréscimos de texto, colagens etc.) as formas principais no espaço central do mandala, diferenciando os elementos de acordo com sua relevância e considerando sua inter-relação. As regiões do mandala são o centro, a periferia e o espaço exterior à linha do contorno ou *fora*, em função de elementos que estão por vir ou de outros que tendem a afastar-se. No processo de criação, acompanhado por direções coletivas (na medida em que o mandala vai sendo exposto ao grupo, este retribui com análises, perguntas, sugestões), o performer freqüentemente redesenha seu mandala, que acaba por sofrer sucessivas (des)construções e transpessoalizações. Assim, consegue evoluir de uma esfera meramente individual para outra muito maior, aberta e pentamuscular.

Direção coletiva

É o principal passo em direção à (des)construção e (trans)pessoalização da performance individual. O performer realiza constantemente apresentações do seu trabalho em processo junto ao grupo em que trabalha. A direção coletiva consiste em comentários, críticas e sugestões por parte dos integrantes do grupo, que podem ser acolhidos pelo performer diretamente ou de forma modificada, ou não serem aceitos. Tais comentários ressoam com o trabalho em andamento, corrigem idiossincrasias ou psicologismos reducionistas, completam impressões pessoais do performer e estimulam a continuação do seu processo com um acréscimo de perspectivas, livrando-o assim da armadilha da auto-referencialidade isolada.

Orientação

Justamente pelo fato de o performer entrar num processo de criação individual, o diálogo em particular com o orientador (aquele que tem mais experiência em com o taanteatro) do grupo é de grande importância. As conversas específicas, voltadas para os conteúdos da mitologia (trans)pessoal e questões formais do trabalho em andamento, servem principalmente para catalisar processos de decisão. Por ser vida de uma pessoa tão rica e complexa, é impossível tratar de todos os seus aspectos numa única performance. O performer precisa fazer escolhas, decidir quais são as tensões mais urgentes a serem trabalhadas num determinado momento. O diálogo, tanto com o grupo quanto com a orientação, é fundamental para ajudá-lo a fazer escolhas, subtrações, acréscimos.

Carolina Araújo em
Ensaios transitórios...

Roteiro-grade

O roteiro da performance tem forma de grade e serve como guia comum para todos envolvidos na montagem. Possibilita a organização das inter-relações dos elementos da performance e de sua montagem. Os itens básicos a serem preenchidos são:

* *Título da cena ou "movimento"*
* *Descrição:* o que acontece na cena
* *Atmosfera tensiva:* clima, emoção e tensão prevalecentes na cena
* *Deslocamento espacial:* a ação corporal e coreográfica no espaço-tempo
* *Foco:* direto, indireto, pessoal, interpessoal, distante etc.
* *Texto:* menciona o texto e/ou subtexto
* *Som:* o tipo de sonoridade (música, efeito sonoro ou silêncio)
* *Objetos:* o tipo e quantidade de objetos de cena
* *Luz:* o desenho, a cor e a intensidade
* *Duração:* aproximada, de cada cena

Gráfico de tensão

O *gráfico de tensão* é um guia prático para aprimorar o desenvolvimento da tensão cênica. Registra e permite a visualização do desenvolvimento tensivo do trabalho ao longo da performance. É evidente que uma representação bidimensional não consegue abarcar toda complexidade das variações de intensidade em uma performance. Cria-se o gráfico de acordo como o gosto pessoal. Se optar por usar coordenadas cartesianas, pode dividir o eixo X com uma escala que marca a duração de cada cena e determinar no eixo Y a intensidade de tensão numa escala que lhe convenha (por exemplo de 1 a 10). Pode-se determinar o desenvolvimento do arco de tensão de cada cena de acordo com o desenvolvimento pretendido no conjunto da performance, ou pode-se (individualmente ou com apoio de colegas) anotar o andamento tensivo da performance durante os ensaios.

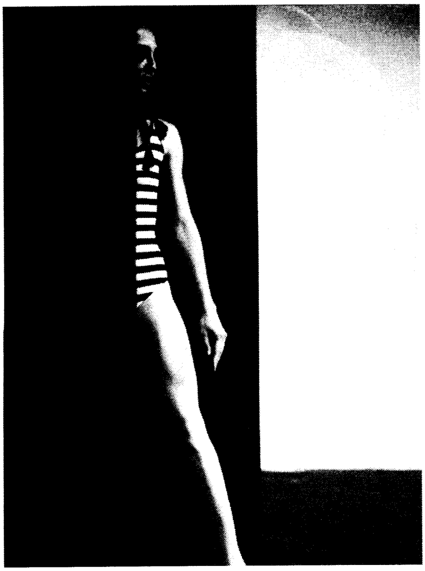
Estudos

O processo de criação é acompanhado por estudos diversos voltados para temas como mitologia universal, simbologia, filosofia, antropologia, biologia da evolução, ecologia, artes em geral, entre outros. A seleção bibliográfica depende do contexto da investigação de cada performer. Todos os meios disponíveis – livros, filmes, vídeos, museus, internet e o cotidiano – servem como suporte para um trabalho de pesquisa autogerenciado.

Trajetórias

MAURA BAIOCCHI

A dançarina, atriz, coreógrafa, dramaturga e diretora-fundadora da Taanteatro Companhia, Maura Baiocchi tem os primeiros encontros com as artes cênicas no circo e no auditório do clube comunitário da sua cidade natal, São João do Caiuá/ Paraná, no qual eram encenadas peças dirigidas por seu pai, César. Em 1964, transfere-se junto com sua família para Brasília e em 1968 inicia o estudo de balé clássico com Lucia Toller. Reside por 25 anos na capital do Brasil. É nesse ambiente de pioneirismo, profundas mudanças sociopolíticas e mestiçagem humana e cultural que revela seu talento artístico reconhecido logo em seu primeiro trabalho como coreógrafa: *Bumerangue*.

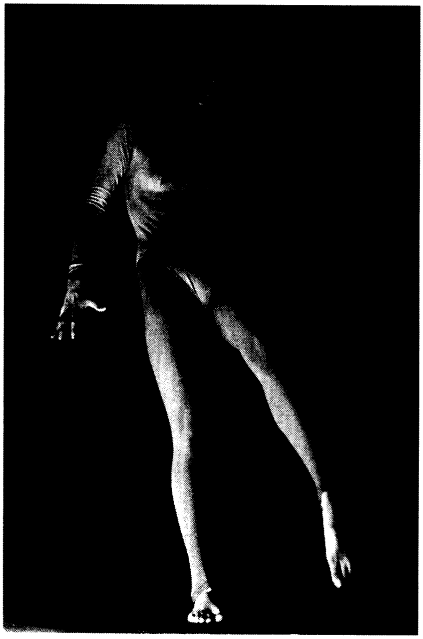


Maura Baiocchi ensaiando Rompendo o Cerco *do Grupo de Dança Experimental de Brasília*

1970 a 1980

Período de grandes descobertas e experiências. Estuda teatro no Centro de Artes do Curso Pré-Universitário com Laís Aderne, dança moderna e clássico com Yara de Cunto, jazz com Apolo, Regina Vaz e Carlota Portela, dança moderna e dança-teatro com Regina

Miranda, Hugo Rodas, Graziela Rodrigues e Ademar Dornelles. Durante seu período de estudos no curso de Comunicação na Universidade de Brasília (1973 a 1977), coordena práticas de dança ao ar livre denominadas 'dança ao pôr do sol', 'dança antes de ir à luta' e 'dança digestiva'. No diretório acadêmico mescla dança moderna, jazz e improvisação. Cria o *Liga Eugnósica da Terra*, grupo de intervenção urbana com atuação no campus universitário, ruas e parques da cidade.

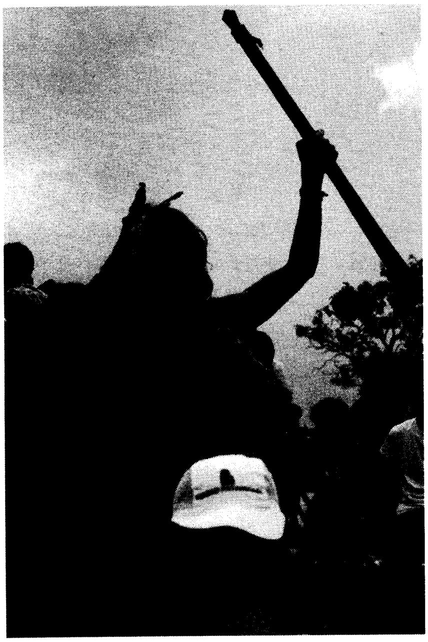


Maura em cena de Ar, terra, água, fogo *com o Grupo de Dança Experimental de Brasília*

Dança em *Trabalho no.3* de Hugo Rodas e em *Ar, terra, água, fogo*; *Música e Dança* e *Rompendo o cerco* com o Grupo de Dança Experimental de Brasília dirigido por Regina Miranda pesquisadora de Laban, por ocasião do I Encontro de Teatro e Dança promovido pelo Centro Cultural 508 da Fundação Cultural do DF. Durante uma temporada de 12 meses (1979 – 1980) em São Paulo estuda dança moderna no Balé Stagium com Sônia Mota, Suzana Yamauchi e Clarisse Abujamra, dança clássica com Liliane Benevento e teatro na Escola Macunaíma dirigida por Silvio Zilber.

Ministra oficinas de 'jazz livre' (modalidade criada por ela com foco no potencial criativo dos alunos) no Centro de Criatividade 508 Sul, da Fundação Cultural do Distrito Federal. Com um grupo de artistas e intelectuais funda o Movimento Cabeças – Centro Brasiliense de Arte e Cultura – idealizado e coordenado por Néio Lúcio e André Baiocchi Crispim.

Com seu irreverente grupo de intervenção urbana *Liga Eugnósica da Terra* e seu personagem *Lili Manicure* participa do *Concerto Cabeças* – carro chefe do Movimento Cabeças – que leva música, dança e teatro a espaços públicos abertos, como por exemplo entre-quadras e o Parque da Cidade.



Maura como Lili Manicure
no Concerto Cabeças

1980 a 1982

Dá aulas de 'jazz livre' na Escola Teatro e Dança dirigida por Graziela Rodrigues e João Antônio de Lima Esteves.

Sofre um grave acidente de trânsito com fratura exposta da tíbia e do perônio direitos que lhe exigiu 12 meses de tratamento intensivo.

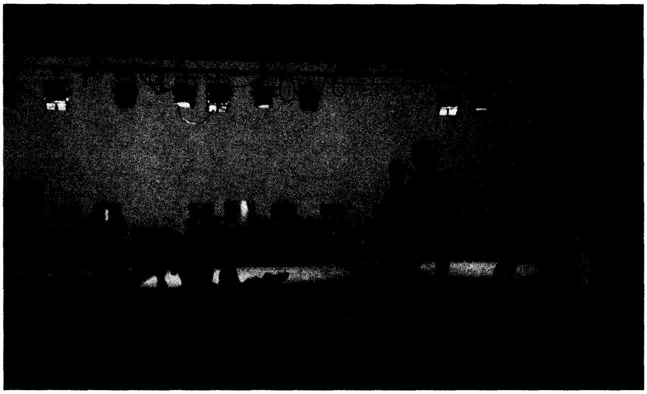
Em outubro de1982 estréia *Bumerangue* por ocasião do lançamento do grupo Asas e Eixos coordenado por Yara de Cunto e produzido por Cecília Oliveira.

O elenco de *Bumerangue*: Ana Galmarino, Claudia Andrade, Marcelo Souza, Felícia Johannson, Edgar Linhares Jr., Eliana Carneiro, Luciano Astico, Odila Athayde entre outros.

'Estudo no. 1 para luz, corpo e percussão'; 'Planeta Terra, Brasil, Brasília, cep 70 000' e finalmente 'Bumerangue'. Um trabalho que fala do tempo, da perplexidade do ser humano diante da incontrolável velocidade dos acontecimentos. Não tem fim, está sempre recomeçando, vai, vem e volta para ser eternamente nunca. A improvisação dirigida segundo o método Laban é a técnica coreográfica utilizada. Tempo, espaço, dinamismo e metakinesis são fatores em torno dos quais se desenvolve e se constrói a dança. Metakinesis é o movimento que está colorido pela expressão e temperamento de quem o produz. Corpo e alma são aspectos de uma única realidade subjacente. (fragmento do programa do espetáculo)

O espetáculo é considerado ousado para os padrões da época: a voz e a palavra se unem ao gesto corporal; os urdimentos do palco fazem parte da cenografia com a retirada das coxias; a projeção de um filme documentário em super-8 do artista plástico Wagner Hermuche – também responsável pelo cenário, figurino e desenho de luz – dá o tom multimídia do espetáculo. O filme de curta duração no qual se vê cenas da vida política e da pobreza das comunidades do entorno do Plano Piloto e a cena onde os dançarinos simulam uma passeata choca a platéia mais conservadora daqueles tempos de censura e regime militar. Resultado: *Bumerangue* é excluído do repertório do Asas e Eixos.

Quem diria! Depois de 22 anos de incontáveis sofrimentos com festivais de dança a Sala Martins Penna vive o momento do parto de uma coreógrafa de primeira linha. (...) O que torna a obra de Baiocchi tão instigante é o uso extremo e diversificado de informações. Uma enchente de variações de movimentos e quadros simultâneos nos agridem docemente com a força de um blood-mary. Fica difícil digerir a infinidade de signos que nos foi imposta, mas o sabor é inesquecível! (Pedro Paulo Rezende, *Jornal de Brasília*).



Cena de Bumerangue

Na Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional Cláudio Santoro apresenta *Chaplinlewisniana*, mescla de jazz e dança moderna para adolescentes, e *Terra* apoiada na dança clássica, para crianças. Ambas criadas durante seu período de colaboração com o Cinarte – Centro de Integração Artística – coordenado por Ana Célia Leite e Yara de Cunto. Atua nos grupos XPTO e Esquadrão da Vida de intervenção urbana dirigidos pelo dramaturgo ator e agitador cultural Ary Pararaios. Participa do I Festival Brasileiro de Teatro Infantil do DF como dançarina e atriz de *Os 7 trabalhos de estive* de autoria e direção de Pararaios.

Ministra oficina de 'dança eugnósica' (modalidade criada por ela) no projeto Dos pés à cabeça da Fundação Cultural do DF. Realiza, com o performer José Eduardo Garcia de Moraes e um grupo de dançarinos, sua primeira performance para *vernissage*: *Ao encontro* *dos encontros*, exposição de arte-tapeçaria de Annie Rottenstein realizada na Galeria Térrea do Teatro Nacional Cláudio Santoro.

1983 a 1986

Com o Asas e Eixos dança em *Carmina Burana* e *Quincas Berro d'Água* de Yara de Cunto. Cria e dança coreografia para *Candomblet*, composição de Rodolfo Caesar dentro do I Encontro de Música Eletroacústica de Brasília. Faz assistência de direção da peça *O amor do não* de Fauzi Arap com direção geral de Reinaldo Cotia Braga. Em Goiânia faz assistência de direção do grupo *Deixaeuteolhardecimaembaixo* dirigido por Odilon Camargo. Trabalha como produtora executiva em *A Terceira Margem do Rio,* longa-metragem de José Acioli.

Maura e Ary Pararaios em Os 7 trabalhos de Estive

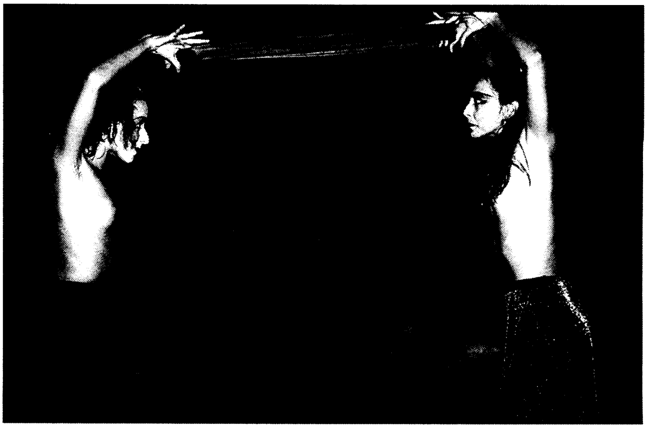
Em 1984 integra o primeiro corpo docente de artes cênicas do futuro Instituto de Artes (IDA) da Universidade de Brasília – UnB – onde permanece até 1986. Nesse contexto, e juntamente com os professores Helena Barcelos e João Antônio Lima Esteves colabora na criação do projeto Cometa Cenas, um espaço de experimentação e revelação de novos talentos. Para o lançamento do projeto, na Sala Saltimbancos da UnB, realiza dois projetos: *O presente da borboleta,* sua primeira incursão dramatúrgica e coreográfica para o público infanto-juvenil e *Cristovam meu amor* ou *Para dar te(n)são* para os adultos. Segue experimentando com seus alunos universitários e apresenta em outras edições do Cometa Cenas: *Radical Solidão* e *Ponto Crítico.*

Cria o grupo de performance e intervenção urbana *Fotógrafo Nua*, iniciando sua pesquisa do que chamou de "dança fotográfica", uma maneira quase estática de dançar.

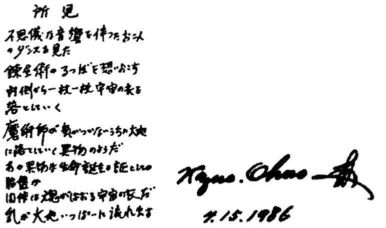
Maura em Forasteiro *instalação coreográfica para vernissage de Vilma Noël*

Ministra oficinas gratuitas na Fundação Cultural do DF de onde se origina o grupo Corpo Estranho, prelúdio para o grupo Previsão do Tempo, co-dirigido por Eliana Carneiro. Realiza performances em *vernissages* dos artistas plásticos: Eduardo Carreira, Terezinha Louzada, Naura Timm, Wagner Hermuche e Vilma Noël. Com a pintora Sônia Paiva colabora mais intensamente em intervenções urbanas e por meio de seus personagens *Spy* e *A Noiva.*

Em 1986 leciona na Faculdade de Teatro Dulcina. Com Eliana Carneiro coreografa e dança *Du-Elo* e *Tradição Nostálgica.* Os primeiros estudos de *Du-Elo* são apresentados na cidade do Rio de Janeiro no Paço Imperial e no Teatro do Sesc Tijuca dentro do evento *Fala Brasília* promovido pela Fundacão Cultural do DF e Secretaria de Turismo do Estado do Rio. As duas fundam o Previsão do Tempo, formado por Cecília Borges, Jorge Dupan, Rachel Mendes, Simone Reis, Valéria de Castro entre outros. Com esse grupo estréiam a coreografia *Conexão e desconexão* no Teatro Galpãozinho do Centro de Criatividade 508.



Eliana Carneiro e Maura em Du-Elo



所見
不思議な音響を伴ったお二人
のダンスを見た
錬金術のるつぼを想いおこす
内側から一枚一枚宇宙の衣を
落としていく
魔術師が気がつかないうちに大地
に落としていく果物のようだ
あの果物は生命誕生の証としての
胎盤か
肉体は魂がはおる宇宙の衣だ
乳が大地いっぱいに流れます

Kazuo. Ohno
7.15.1986

Eliana e Maura cumprimentam Kazuo Ohno após apresentação de Du-Elo; *Original da carta de Ohno para Maura e Eliana*

Entre a primeira e segunda parte do espetáculo o público assiste a um momento raro no mundo da dança: há apenas uma cadeira de braço coberta com filó enquanto a música escorre pelo palco. (...) Enquanto isso, durante esse balé sem corpos ou movimentos, o público mal sabe o que fazer. Alguns tossem, outros mostram declaradamente um longo bocejo, poucos se retiram e muitos, muitos outros permanecem cada vez mais curiosos. E é isto o que dá a característica de Du-Elo*: curiosidade com fortes pinceladas da mais profunda ousadia* (Alexandre Ribondi, *Jornal de Brasília*).

Em maio o jornal Estado de São Paulo noticia apresentações de *Du-Elo* no Festival Nacional de Dança: *Quixotes do planalto (...) ninguém em Brasília dança como Maura e Eliana, São Paulo vai poder conferir.* Apresentado também no Sesc do Rio de Janeiro e no Teatro Nacional Cláudio Santoro em Brasília, *Du-Elo* é assistido, em sessão especial no *foyer* da Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional Cláudio Santoro, por Kazuo Ohno, Yoshito Ohno e sua comitiva formada pelo fotógrafo Yuji Kusuno e os produtores executivos da primeira *tournée* de Ohno no Brasil, Takao Kusuno e Felícia Ogawa.

A Maura e Eliana: *Vi a sua dança acompanhada de uma música misteriosa. Lembro-me de pote de fundição de alquimia. Deixa cair do seu interior os casacos do universo, um a um. Parece uma substância estranha que um mágico vai deixando cair na terra. Aquela substância estranha será que é placenta que testemunha o nascimento de uma vida? O corpo físico é o casaco do universo que veste o espírito. O leite materno começa a se derramar cobrindo a terra.* (Kazuo Ohno)

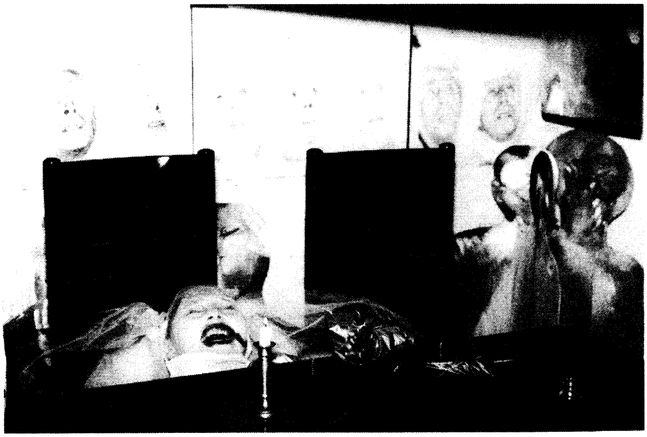
No final de 1986 Maura embarca para o Japão a fim de se dedicar ao estudo da dança butoh com Kazuo Ohno.

1987

Em janeiro assiste às homenagens de aniversário de um ano da morte de Tatsumi Hijikata, criador da dança butoh. Em seguida inicia seus estudos com Ohno em Yokohama. Também participa de oficinas do grupo Maijuku dirigido por Min Tanaka com quem a Taanteatro virá a colaborar nos anos 1990 e convive com um seleto grupo de artistas que incluía os butoístas Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, Natsu Nakajima, Ishi Mitsukata, Minoru Hideshima e Nakamura, a pesquisadora de butoh e artista plástica francesa Nourit Masson-Sekiné, o pesquisador de teatro e ator alemão Karl Hormes, a coreógrafa e dançarina dinamarquesa Anita Saij, o músico Kazuo Uehara, o mímico e diretor Ikuo Mitsuhashi e o fotógrafo e agitador cultural Yuji Kusuno. Após o primeiro trimestre no Japão, Kazuo Ohno e seu filho Yoshito convidam Maura a prosseguir seus estudos e a morar em sua casa em Kamakura onde vivia Minoru Hideshima, discípulo de Ohno, com sua família.

Fotoperformance no estúdio de Kazuo Ohno. Da esquerda para a direita: Maura, Anita Saij, Nakamura, Minoru Hideshima.

Em Tóquio Maura desenvolve uma série de solos-performances: *Hansen-Jo* (*Espiral*) para vernissage do artista plástico português Sebastião Rezende na Gallery Space 21; *Voice phrase* para música eletrônica de Kazuo Uehara no Teatro Seibu 200; nos teatros Enkei, Jan

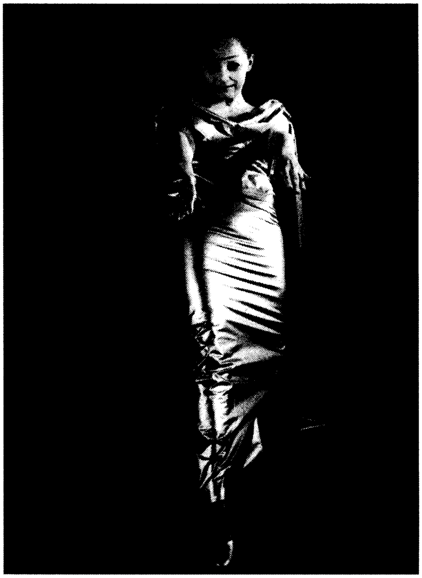


< Três Filhas e um olho d'água; Entre a espada e a parede; e *Performance para instalação fotográfica de Nourit Masson-Sékiné no Black Box Bar*

Jan em Tóquio e nas ruas de Yokohama apresenta-se com o grupo *Mugon Geki*, dirigido por Ikuo Mitsuhashi; no Striped House Museum of Art dança *Iansã* para instalação de Nourit Masson-Sékiné; no Agora Studio dança *Iemanjá* com voz ao vivo da cantora Marília Yoshimassu e no Black Box Bar performa em instalação fotográfica de Nourit Masson-Sékiné.

Convidada para o Hinoemata Performance Festival cria *Entre a espada e a parede*, prelúdio para *Subtração de Ophelia*. Neste evento, também se apresentam Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, Saburo Teshigawara, Ishi Mitsukata, entre outros. É selecionada, no contexto do Post-Hinoemata Performance Festival, para apresentar *Três filhas e um olho d'água – Iemanjá, Iansã e Oxum* no Teatro Terpsicore em Tóquio.

Estuda Shiatsu e participa de oficinas de teatro Nô. Em visita à Seul na Coréia do Sul se aproxima do teatro de bonecos de Sim Woo-Sung e do xamanismo.



Voice phrase

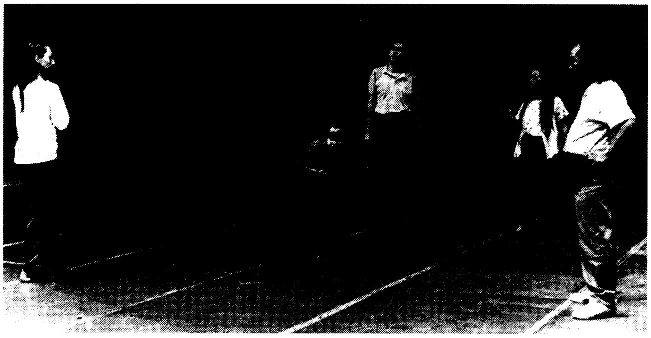
Cartaz do Post Hinoemata Festival com cena de Entre a espada e a parede

1988

Após um ano de treinamentos intensivos e apresentações no Japão, Maura retorna a Brasília e inicia uma série de apresentações, destacando-se os solos *Variação em negro* e *Variação em branco* criados a partir de um convite do diretor teatral Plínio Mósca para integrar o espetáculo *A Florbela* sobre a obra da poetisa portuguesa Florbela

Espanca; *Brasília Noiva* para o evento Atos para Athos em homenagem ao artista plástico Athos Bulcão. Concebe e atua em *Quando somem as borboletas: danças transparentes*, dedicado a Chico Mendes. Com direção de Takao Kusuno, participação da atriz Andréia Neves e figurino de Eurico Rocha o trabalho é agraciado com o Prêmio APCA do Distrito Federal de Melhor Espetáculo.

(...) Maura tem o que os japoneses chamam de 'ishokemmei', o que equivale dizer: entrega-se de corpo e alma ao que faz. (...) Realiza no palco a afinação e o magnetismo do eu com a expressão gestual. (comentário de Kusuno em entrevista para JOSÉ - Jornal da Semana Inteira / Brasília)



Ensaio de Quando Somem as Borboletas; *da esquerda à direita: Maura, Andréia, Aldo Bellingdrot (iluminador), Felícia Ogawa e Takao Kusuno*

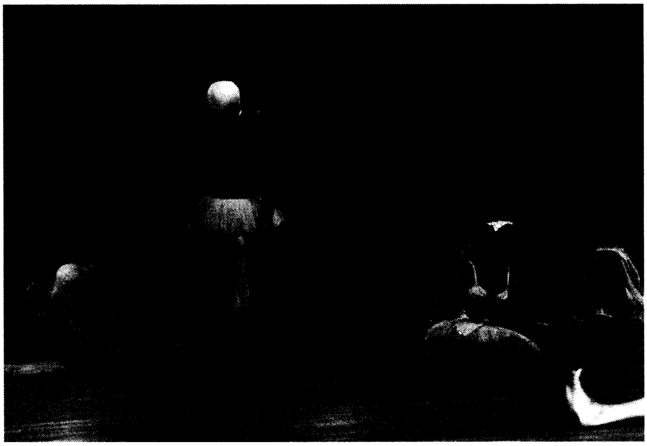
Juntamente com o coreógrafo J.C.Viola dança no filme documentário *Suíte Brasília* de Moacir Oliveira.

1989 - 1990

Na Universidade Holística Cidade da Paz – UNIPAZ, dirigida por Pierre Weil, idealiza e monitora o *Projeto Abraço* – com atividades de dança, artes marciais, natação, cerâmica, apicultura e horta – destinado a crianças de escola rural. No Teatro Garagem do Sesc apresenta, com um grupo de alunos de sua oficina de dança, o espetáculo *Floresta: danças efêmeras.* No elenco: Andrea Jabor, Rachel Mendes, Cecília Borges, Jorge Dupan entre outros.

Em Bremen/Alemanha apresenta *Quando somem as borboletas* e ministra oficina no Freiraum Theater. *"Esta união particular de concentrada seriedade e comicidade,* *de forte contemplação e vivacidade juvenil, tornam as danças de Maura Baiocchi tão ricas e palpitantes.* (Christine Hoffmann, Tanz Aktuell)

Em Vienna/Áustria é pré-selecionada com o solo *Estreito de Bering* para participar do Choreographic Workshop Vienna'89 no contexto da Internationale Tanzwochen Wien com curadoria de Ismael Ivo e Karl Regensburger. Coopera com o músico japonês Kazuo Uehara em espetáculo multimídia com direção de cena e iluminação de Yuji Kusuno dentro do 2nd International Music Festival in Tega/Japão. Em seguida, se apresentam no Museu de Arte de São Paulo – MASP – no evento Japão: Arte e Música Hoje patrocinado pela Fundação Japão.



Floresta

Na platéia, o diretor teatral Antunes Filho que a convida a coreografar no Centro de Pesquisa Teatral – CPT – sediado no Sesc Consolação em São Paulo.

1990

Em razão desse convite, transfere-se para São Paulo. Convidada a ministrar oficinas de butoh no Teatro Vento Forte dirigido por Ilo Krugli e a coreografar e fazer assistência de direção da peça Rumo a Damaskus de Strindberg dirigida por Dario Uzam, permanece apenas três meses no CPT. No período em que ministra oficinas no Teatro Vento Forte, inicia a compilação de suas idéias acerca do que chamará taanteatro. Apresenta no Teatro Crowne Plaza, com curadoria de Sérgio Mamberti, a série Absolutas, que inclui as coreografias Subtração de Ophelia, Variação em branco, Variação em negro, Himalaia e Estreito de

Fotoenvironmentperformance - Pina Bausch dormindo; e *Maura como Ophelia em intervenção urbana - Brasília*

Elenco de A noiva que se assusta vendo a vida aberta

Bering. Absolutas é escolhida o melhor projeto de dança de 1990 a se apresentar naquele teatro. Participa da primeira leitura de Cacilda! de José Celso Martinez Corrêa no Teatro Sérgio Cardoso.

As práticas taanteatro começam a tomar forma em oficinas no Teatro Vento Forte e no Teatro da Universidade Católica – TUCA. Maura coreografa *A noiva que se assusta vendo a vida aberta* para a sua primeira turma de alunos em São Paulo formada por Ádega Olmos, Ana Lúcia Guimarães, Beth Goulart, Cecília Borges, Cissa Carvalho, Clarissa Drebtchinsky, Elaine Carvalho, Flávia Pucci, Rachel Mendes e Valdir Raimundo. A atriz Isa Gouvêa é sua assistente de direção.

Coordena o projeto *Solos,* apresentado no Teatro Tuquinha e no Teatro Ruth Escobar. Fazem parte do projeto, *Andra* com Rachel Mendes, *Bouquê* com Clarisse Drebtchinsky, *Cal e a mariposa branca*, com Flávia Pucci, *Diadorim* com Cissa Carvalho, *Frida...* com Ádega Olmos, *Ilimiguim*, com Cecília Borges e *Sanktum* com Ana Lúcia Guimarães.

II - TAANTEATRO COMPANHIA

1991

Estréia de *Frida Kahlo: uma mulher de pedra dá luz à noite* no TUCA que logo em seguida faz estréia internacional no Freiraum Theater em Bremen/Alemanha onde Maura ministra, pela segunda vez, curso sobre a pesquisa que vem desenvolvendo. De volta a São Paulo, prossegue sua pesquisa no Estúdio de J.C.Viola. Concebe e dirige o espetáculo *O quadrado que ri*, prelúdio para *O livro dos mortos de Alice: danças transitórias*. O elenco

Elenco de O quadrado que ri

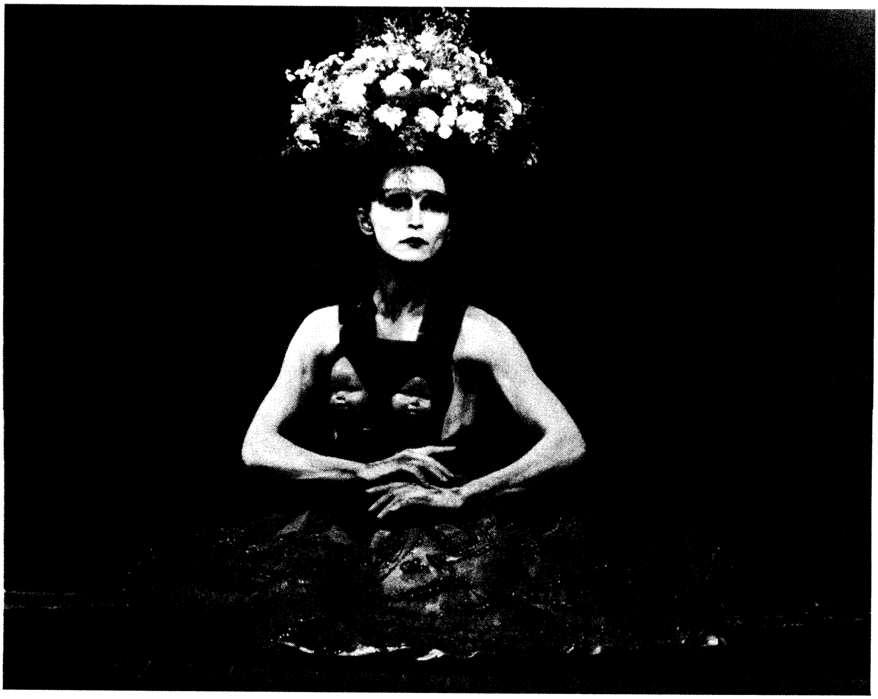
é formado com os integrantes do Núcleo Taan Técnica Butoh. Entre os performers estão Adilson do Nascimento, Isa Gouvêa e Valter Felipe.

As experiências realizadas pelo Núcleo culminam na fundação da Taanteatro Companhia. Durante todo o ano são realizadas intervenções urbanas em avenidas, cemitérios, igrejas e parques. Maura ganha a Bolsa Vitae de Artes com o projeto de pesquisa e criação intitulado *Taanteatro: uma pesquisa para a transformação da dança*. Esse é o impulso decisivo para a consolidação da Taanteatro. Maura protagoniza o curta *Nayara: a mulher gorila* de Marta Nassar que lhe rende prêmio de Melhor Atriz no Festival CUPECÊ de Cine e Vídeo em São Luiz do Maranhão.

1992

A Bolsa Vitae, com duração de um ano, possibilita três coisas: o início da compilação dos conceitos teóricos da experiência taanteatro, o processo de criação de *O livro do mortos de Alice*, e a encenação do mesmo. Com dramaturgia e direção de Maura, o espetáculo de 6 horas, dividido em quatro capítulos, estrea no Teatro Sesc Pompéia. Retrata as peregrinações de vida e morte de uma Alice sonhadora e curiosa recontextualizada por meio de uma dramaturgia de características pós-dramáticas. Reune textos heterogêneos pinçados de obras como *O Livros Egípcio dos Mortos*, *Hamlet*, livros sobre mitologia greco-romana, hindu, judaica e afro-brasileira e textos de autoria dos próprios performers: Adilson Nascimento, Clarissa Drebtchinsky, Ilka Reis, Isa Gouvêa, Marta Meola, Priscila Sambati, Regiane Caminni, Rivaldo Nogueira, Valter Felipe e Vera de Laurentiis.

O Livro dos Mortos de Alice. *Regiane Caminni (em primeiro plano) e Valter Felipe (ao fundo); e* Frida Kahlo – Uma mulher de pedra dá luz à noite.



Apresenta *Variação em Negro* e profere palestra sobre butoh e taanteatro no Sesc de Santos durante o Festival Sesc de Dança. O Butoh & Related Arts Festival'92 em Bremen convida *Frida Kahlo* e *Variação em negro.* Também sedia o terceiro curso sobre taanteatro naquela cidade. Maura é a primeira latino-americana a apresentar-se num evento internacional focado na dança butoh. Nesse festival conhece Wolfgang Pannek que escreve sobre os espetáculos do festival para a revista Bremer Blatt além de atuar como autor, diretor e ator na cena teatral independente de Bremen.

De volta a São Paulo, a Taanteatro apresenta um fragmento de *O livro dos mortos de Alice* na cerimônia de abertura do Fórum Internacional Educação Para o Futuro promovido pela Associação Palas Athena no auditório Simon Bolívar do Memorial da América Latina. No elenco: Adilson do Nascimento, Cesar Gouvêa, Patrícia Gordo, Rachel Rosalém, Rodrigo Garcia, Wolfgang Pannek, entre outros.

1993

O espetáculo *Frida Kahlo* é apresentado em Brasília no Teatro Nacional Cláudio Santoro. *Em* Frida Kahlo *Maura Baiocchi está incorrigível. Um corpo-sem-orgãos como queria Artaud, um corpo divinizado pela fúria de sua concentração.* (Celso Araújo, *Jornal de Brasília*).

Convidada por Silvana Garcia, a Taanteatro re-inaugura o Teatro da Fundação Armando Álvares Penteado – Teatro da FAAP – e o seu Núcleo de Artes Cênicas. Para a ocasião apresenta uma série de solos de: Adilson Nascimento, Cecília Borges, Clarissa Drebtchinsky, Ilka Reis, Valter Felipe e da própria Maura. A convite do produtor Yacoff Sarkovas Maura apresenta o solo *Variação em negro* na Mostra Conexão América realizada no Memorial da América Latina. Na Escola de Comunicação e Artes – ECA – da USP profere a palestra *Butoh: de Kazuo Ohno ao Ocidente* e ministra curso de extensão. Coopera com a preparação de atores da encenação de *Édipo Rei* dirigida por Rodrigo Garcia. Realiza a preparação de atores de *Uma mulher vestida de Sol* protagonizada por Raul Cortez e com direção de Luis Fernando Carvalho dentro do projeto Terça Nobre da TV Globo.

1994

A companhia inicia um fértil e duradouro intercâmbio com Córdoba, na Argentina. *Frida Kahlo* é apresentado no Teatro Municipal General San Martin a convite da La Red Latino Americana de Produtores. Ministra curso de extensão na Universidade de Córdoba.

Wolfgang Pannek torna-se co-diretor da companhia, concebe e dirige *CaimAbel,* protagonizado por Davi Taiu e Cesar Gouvêa, com temporada no Centro Cultural São Paulo.

Por influência de Wolfgang, a Taanteatro investiga o pensamento filosófico contemporâneo inspirando uma nova e longa fase criativa da companhia. Maura realiza curso de extensão na Universidade de Brasília. Participa do IV Festival Vitória-Brasil de Dança na cidade de Vitória/ES com *Variação em branco*.

1995

A Taanteatro idealiza e produz, com co-patrocínio da Fundação Banco do Brasil e da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo a Mostra 95 – Butoh e Teatro de Pesquisa, evento internacional realizado em São Paulo, Curitiba e Brasília.

A Mostra oferece um panorama diferenciado da dança butoh e do teatro investigativo por meio de dança, teatro, teatro de animação, palestras, mesas redondas, oficinas, publicações, performances, instalações fotográficas e mostra de filmes e vídeos. Traz ao Brasil, pela primeira vez os artistas japoneses: Min Tanaka, Ko Morubushi, Urara Kusanagi e Iwana Masaki; o alemão Jürgen Mueller-Othzen e a francesa Nourit Masson-Sékiné. Também são mostrados trabalhos dos grupos brasileiros Lume, Neo Iao, Monte Azul e Orlando Furioso. Apresenta trabalhos solos dos brasileiros: Cecília Borges, Felícia Johannson, Flávia Pucci, Julia Pascale, Madalena Bernardes e Simone Reis. Na cerimônia de abertura, Maura lança o livro *Butoh: Dança Veredas D'Alma*, com prefácio e fotos de Nourit Masson-Sékiné.

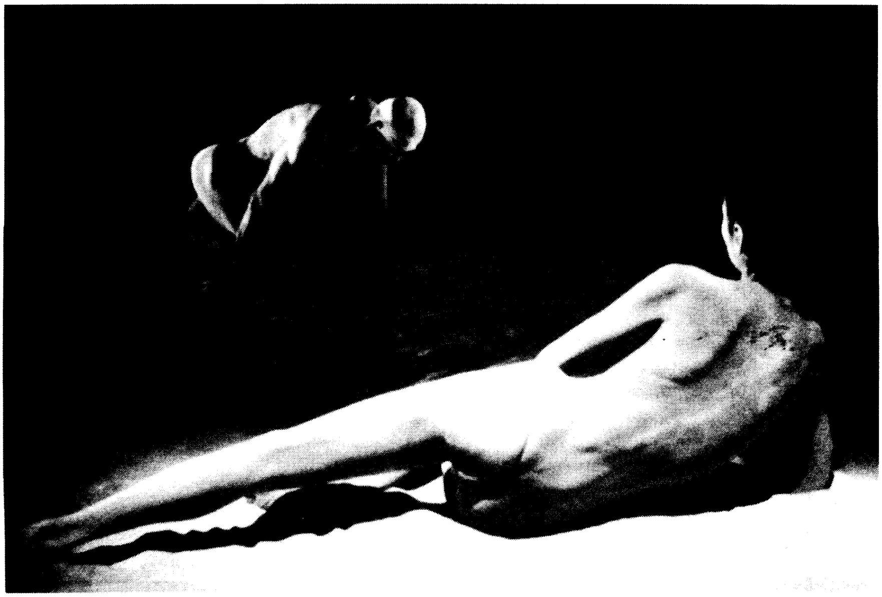
No Festival de Inverno de Ouro Preto-MG, a Taanteatro apresenta o monólogo coreográfico *Subtração de Ophelia* e ministra oficina sobre butoh e taanteatro culminando na montagem da performance de rua *Mês de maya.*

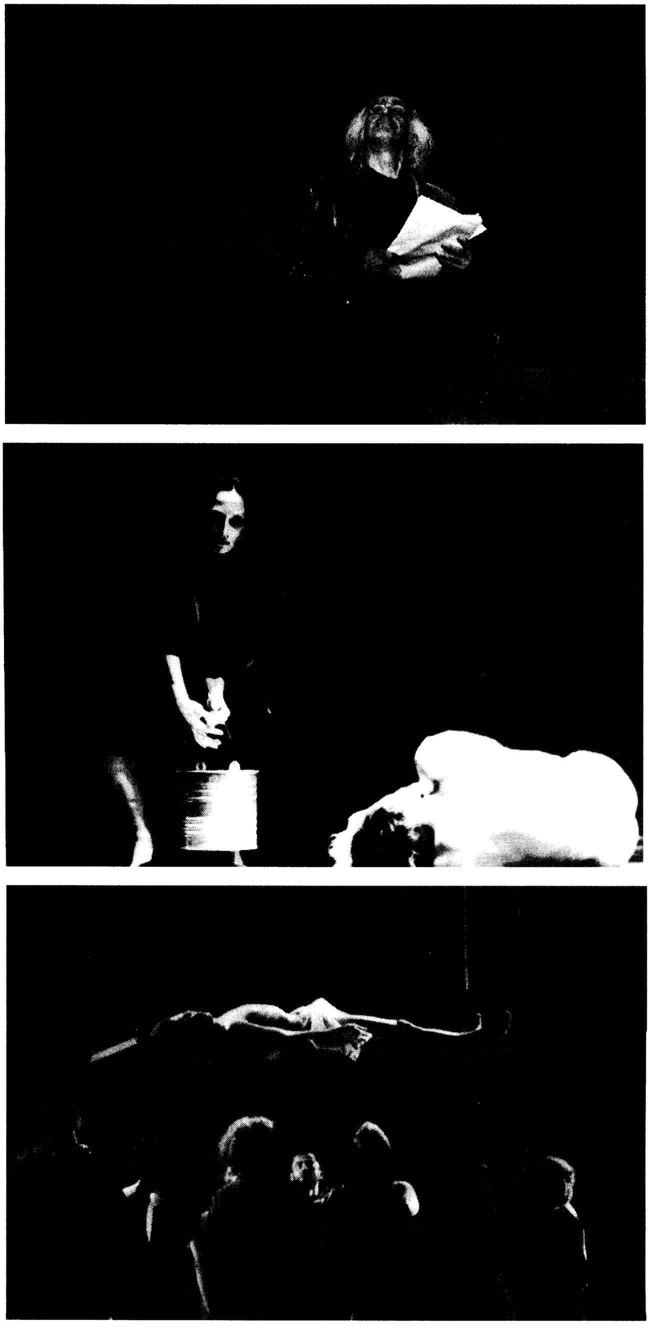
Participação na Mostra de Teatro Monte Azul com *CaimAbel* e *In Billie* de Valter Felipe.

1996

Com co-patrocínio da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e apoio do Consulado Geral da França, a Taanteatro idealiza e produz Artaud 100 Anos, mostra internacional em homenagem ao centenário de nascimento do poeta e teatrólogo francês Antonin Artaud. A mostra, com curadoria de Wolfgang Pannek e sediada no Teatro do Museu de Arte de São Paulo – MASP –, no Teatro Sérgio Cardoso e na Cinemateca Brasileira, inclui a criação e apresentação de espetáculos, filmes e videos, leitura de *Viagem ao México* de Artaud por Silviano Santiago e Rodrigo Santiago, lançamento do livro *A procura da*

Min Tanaka; e Ko Morubushi e
Urara Kusanagi





José Celso Martinez Corrêa em Para dar um fim no juízo de deus; In the Mood of a Black Mountain; *e* A Conquista *lucidez em Artaud* de Vera Lúcia Felício, exposição de fotos da francesa Denise Colomb e desenhos da alemã Sabine Vess. Na abertura, no MASP, a Taanteatro estrea *Artaud: onde deus corre com olhos de uma mulher cega,* com Maura, Valter Felipe, Eliana de Santana e Hugo Guarnero no elenco. A convite de Wolfgang, o Teatro Oficina sob direção de José Celso Martinez Corrêa encena *Para dar um fim no juízo de deus*, o famoso texto radiofônico de Artaud. A encenação é gravada como peça radiofônica pela Rádio USP e transmitida junto à gravação original de Artaud.

A cinematografa Bruna de Araujo passa a integrar a companhia. Inicia-se a colaboração da Taanteatro com o coreógrafo Min Tanaka. Juntos encenam duas coreografias no Teatro Sérgio Cardoso em São Paulo: *In the mood of a black mountain* protagonizado por Tanaka e com participação de Maura e *A Conquista* inspirada no poema-roteiro *A Conquista do México* de Artaud.

A convite do Festival Internacional de Londrina – FILO – Maura apresenta *Frida Kahlo* e ministra oficina sobre 'mandala de energia corporal'. Em Belo Horizonte coreografa e encena a peça *Tauromaquia* com o dançarino Tarcísio Homem e a atriz Ângela Mourão. *I: uma ópera chips*, inspirada no personagem de Dom Quixote, estréia no Estúdio Nova Dança em São Paulo e em seguida ganha as praças e as ruas dentro do projeto Arte nas Ruas da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

i - uma ópera chips *na Praça da Sé, São Paulo.*

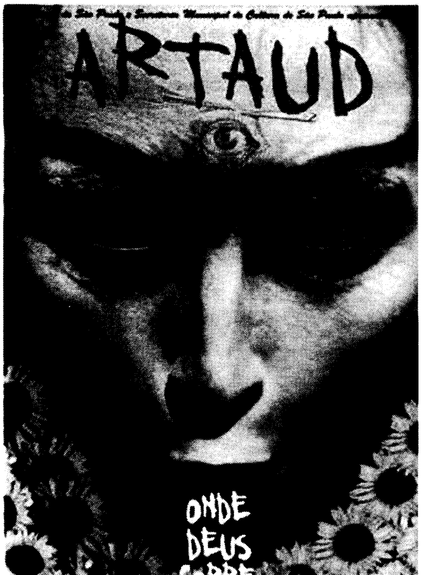
Wolfgang traduz a peça *No alvo* (*Am Ziel*) de Thomas Berhard protagonizada por Maria Alice Vergueiro. Maura faz participação especial no longa *Olhos de Vampa* de Walter Rogério.

1997

No Centro Cultural São Paulo a companhia realiza temporada de *Artaud: onde deus corre com olhos de uma mulher cega* dando início à série *Diálogos (Des)Encantatórios*. Na mesma ocasião faz exposição fotográfica de sua trajetória.

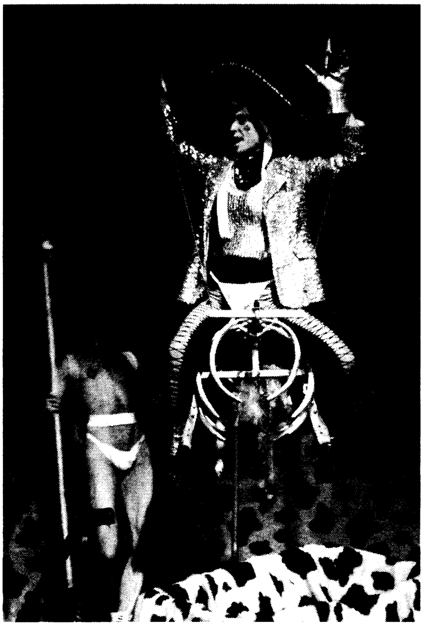
A figura do 'momo artaudiano', que às vezes tende à comédia, às vezes ao riso trágico, confere o eixo à série constituída por *Artaud*, *!Arará! Histórias que os ossos cantam* e o *Ciclo Matéria*. *!Arará!* protagonizado por Maura e Valter Felipe faz a abertura da Mostra ContraDança com curadoria de Celso Curi, no Teatro Hilton em São Paulo. *!Arará!* é uma comédia satírica situada no ano 2222, época da "portunholização" da cultura no mundo. Mostra o último discurso do moribundo presidente da Liga Transgênica dos Adoradores da Mentira Principal perante seus fiéis sócios, o público. A dramaturgia de Maura faz referência ao texto *Viagem ao País dos Tarahumaras* de Artaud, ao *Livro Tibetano dos Mortos* e a *Hamlet* de Shakespeare.

Cartaz de Artaud.


ARTAUD
ONDE DEUS CORRE COM OLHOS DE UMA MULHER CEGA
espetáculo de Maura Baiocchi

> *Baiocchi (...) maior expoente brasileiro do butô expõe na peça bem mais do que essa influência original (...) faz lembrar o 'stand-up' americano (...) e se prova comediante de qualidade. Apolínea apesar de dionisíaca é extremamente rigorosa, em meio à maior, como diz, 'sacanagem'. Na qualidade visual e no apuro gestual da encenação é de um cuidado obsessivo. Valter Felipe é o exemplo*

acabado dessa integração. O ator tem cada movimento seu milimetrado, e ao mesmo tempo com um abuso, uma desfaçatez fascinante (Nelson de Sá, *Folha de São Paulo*).



!Arará! Histórias que os Ossos Cantam

Nesse ano é publicado o *Taanteatro – Caderno 1,* uma síntese dos conceitos e das práticas da experiência taanteatro. A convite de Henrique Diaz a companhia participa do projeto *Via Paulista* no Espaço Cultural Sérgio Porto/RJ com a peça *!Arará!* e ministra workshop. Apresentação de *Artaud* no Teatro Nacional Cláudio Santoro, dentro do projeto Temporadas Populares da Secretaria de Cultura do DF.

Apresentação de *Tauromaquia* na programação de abertura do Festival de Inverno da UFMG em Ouro Preto/MG. Participação no festival III Curta Teatro de Sorocaba com a coreografia *Variação Para-Bola, Shiva e Madalena* de Valter Felipe e Isa Gouvêa.

1998

Patrocinada pelo Instituto Goethe de São Paulo a Taanteatro apresenta *Homem Branco e Cara Vermelha: um faroeste judeu,* comédia de George Tabori, traduzida e dirigida por Wolfgang. No elenco, além de Valter Felipe e Maura, os atores convidados Linneu Dias e Antonio Galleão.

A Taanteatro Cia. de Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek é caso à parte. Suas peças são bem realizadas, com intenso cuidado na criação e acabamento. O desenvolvimento dos textos e o estudo da ação física apontam para caminhos únicos. (Nelson de Sá, *Folha de São Paulo*)

O espetáculo integra a programação do festival *Porto Alegre em Cena.*

Tauromaquia; *Linneu Dias e Maura ensaiando* Homem Branco e Cara Vermelha; e *Valter Felipe e Isa Gouvêa em* Cantos de Maldoror

Quanto à encenação de Wolfgang Pannek, já na entrada da sala nos é colocado o clima opressivo da peça. Um cenário bem bolado, iluminação precisa. (...) É muito prazeroso ver um elenco tão homogêneo. Aqueles que apreciam um grande trabalho de intérprete tiveram uma espécie de redenção. (Francisco Wasilewski, *Palco e Platéia* – Porto Alegre)

A companhia faz a abertura do evento Rumos do Teatro promovido pelo Sesc Santos com *!Arará!*. Wolfgang co-produz a re-montagem de *A Conquista* no Japão com patrocínio de instituições japonesas. Depois de quatro semanas de ensaios em Hakushu, no interior do Japão, a peça é apresentada no Setagaya Public Theater em Tóquio onde Wolfgang profere palestra sobre suas motivações político-culturais de produzir *A Conquista*.

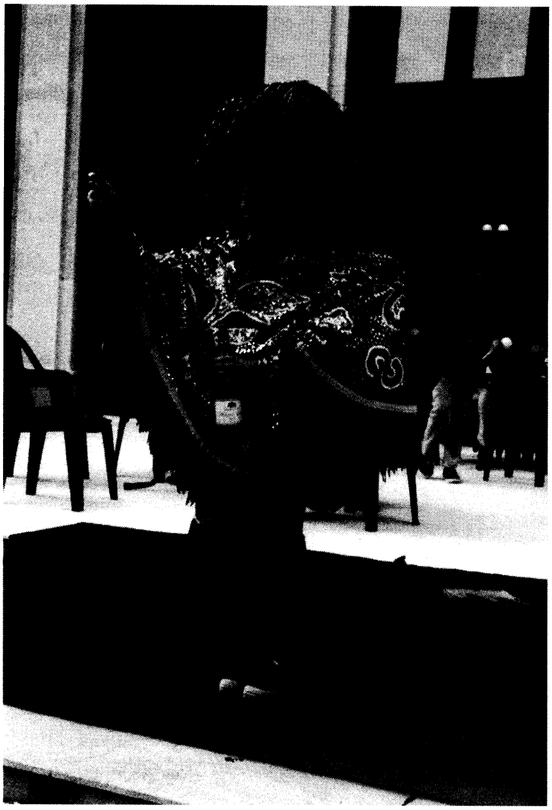
Valter Felipe com *In Bilie* e Maura Baiocchi com *Matéria 1ª forma,* participam de Tropic of Capricorn/6 Dancers from São Paulo evento realizado no Teatro Plan B em Tóquio, dirigido por Min Tanaka. *Matéria 1ª forma* inaugura o *Ciclo Matéria*, terceira e última fase da série *Diálogos (Des)Encantatórios.*

1999

A Taanteatro integra o Mês Teatral, projeto promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo com *Homem Branco e Cara Vermelha.* Encena na Sala Guiomar Novaes da Funarte São Paulo e na Biblioteca Nacional Mario de Andrade em São Paulo o recital coreográfico *Cantos de Maldoror* com concepção e direção de Maura para a obra de Comte de Lautréâmont. Participação especial de Cláudio Willer poeta e tradutor de Lautréâmont no Brasil e música original do pianista Felipe Julián executada ao vivo.

Dando prosseguimento ao ciclo *Matéria,* Maura apresenta o solo *Matéria 2ª forma* no Teatro da Fundaj em Recife e no Teatro Deodoro em Maceió. Nessa ocasião também são realizadas oficinas e palestras no Espaço Cultural Sobrado em Olinda dirigido por Luciana Samico e na Universidade Federal de Alagoas a convite da professora Nara Salles. Maura ganha o prêmio de Melhor Atriz no Festival de Cinema do Recife pelo papel título no curta *Impressões para Clara* de Joel Yamaji.

Wolfgang dirige Domingos Nunes no monólogo *1º Fausto* inspirado na obra de Fernando Pessoa. A estréia é no Faust Festival do Instituto Goethe de São Paulo, onde também cumpre temporada. Em seguida, Wolfgang dirige a peça escrita por George Barcat,



Matéria 3ª Forma *e* Materiamuerte

Se um dia fores a Frankfurt, com Isabela Graeff, Ondina Castilho, Valter Felipe e Ricardo Monteiro (trilha sonora e piano ao vivo) encenada na Biblioteca Mario de Andrade.

Na França, Maura protagoniza o espetáculo *Arbre de vie* de Nourit Masson-Sékiné no Museu de Arte Contemporânea em Estrasburgo. Na ruas da mesma cidade apresenta *Matéria – 3ª Forma,* integrando a programação de abertura da Saison 1999/2000 do Teatro Nacional de Estrasburgo.

No Museu da Imagem e do Som – MIS, a Taanteatro estréia a peça *Matériamor*, tendo como fonte de inspiração a obra *Assim falou Zaratustra* de Nietzsche. A peça, concebida e dirigida por Maura mescla texto, canto, dança, acrobacia aérea e vídeo-arte de Wagner Hermuche. Marca um momento de transição da companhia: do pensamento de Artaud para a filosofia nietzschiana por meio de um estilo plurimedial de encenação. Elenco protagonizado por Isa Gouvêa, Isabela Graeff, Ondina Castilho, Maura Baiocchi e Valter Felipe. Rodrigo Garcia passa a ser o principal iluminador dos espetáculos da companhia.

Na Argentina, Maura e Wolfgang ministram o curso de extensão *Introdução ao Taanteatro* na Universidade de Córdoba e apresentam *Subtração de Ophelia* no Centro Cultural General Paz.

Baiocchi é uma artista que é dona indiscutível de todos os poderes que esta palavra outorga (Alberto Ligaluppi, *La Mañana de Córdoba*).

2000

A companhia regressa à Córdoba, ministra oficina no espaço Cultural Apeiron Zool e encena na Sala de las Américas da Universidade de Córdoba o espetáculo *Matériamuerte,* com grande elenco de argentino e integrantes da Taanteatro. Nesta ocasião inicia-se a cooperação com a pintora cordobesa Candelária Silvestro.

Em São Paulo, em homenagem ao centenário de morte de Friedrich Nietzsche, é apresentada no Instituto Goethe a versão solo de *Matéria – Estado de Potência* com Maura e música original de Conrado Silva. Wolfgang encena com Valter Felipe, Antonio Veloso, Rodrigo Garcia e Domingos Nunes a peça *Esperando Godot* de Samuel Beckett. Em forma de intervenção urbana a peça é apresentada no contexto do projeto Arte nas Ruas da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Em Brasília, *Matériamor* é apresentada no Teatro Nacional Cláudio Santoro e *!Ará-rá!* faz temporada no Teatro da Caixa.

Maura Baiocchi é uma das mais impressionantes figuras cênicas já vistas em palcos brasileiros. Domina todos os "módulos" de montagem de uma cena original e contemporânea. Edifica um comovente e assustador painel, um drama imaginário pra lá de atual, indagador e esteticamente insólito. (Celso Araújo, *Guia Local* – Brasília).

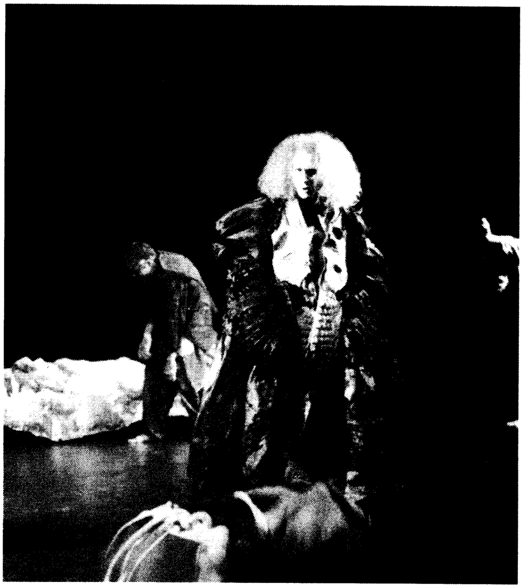
2001

Realização da primeira Taanteatro Oficina Residência na região de mata atlântica de São Lourenço da Serra/SP. Um curso imersivo em que os participantes moram juntos, estudam e praticam taanteatro durante um período que pode variar de 15 a 30 dias seguidos, totalizando um mínimo de 100 horas de trabalhos.

Em comemoração aos dez anos de existência dedicados à pesquisa e criação teatral é realizada a Mostra Taanteatro 10 Anos com três meses de duração no Teatro Galpão Carlos Miranda, na Funarte – São Paulo. Na programação: a estréia de *Assim falou Zaratustra – 4ª parte* com cenário da artista plástica argentina Candelária Silvestro, música original da banda nova-iorquina Artanker Convoy e elenco formado por integrantes da companhia e os atores e dançarinos convidados: Alexandre Nunes, Carolina Dias, Débora Barreto e Joana Piza; a remontagem de *!Arará!* e de *Frida Kahlo* em versão duo, com Maura e Ilana Gorban; as estréias dos solos *Ocaso* de Isa Gouvêa, *Canto Noturno* de Ilana Gorban e *Torna-te o Que És!* de Valter Felipe, *Walserianas 1* de Wolfgang Pannek, *Rosário* de Adilson Nascimento, *1º Fausto* de Domingos Nunes e *Meninim* de Cecília Borges. Além dessas encenações, a companhia ministra oficinas e produz duas exposições nos salões da Funarte: uma de pinturas de Candelária Silvestro e a outra de fotografias de Bruna de Araujo.

2002

A companhia realiza a 2ª edição da Taanteatro Oficina Residência. Com a banda nova-iorquina Artanker Convoy tocando ao vivo apresenta *Submerge* no Oasis Festival promovido pelo Chashama Theater em Manhattan/Nova Iorque. A solo-performance é inspirada no texto nietzschiano *As três metamorfoses do espírito* e tem vídeo-arte de Bruna de Araújo. Retornando à Córdoba por ocasião do Festival Internacional de Teatro do Mercosul apresenta *¡Submerge!*, inspirada no texto *O convalescente* de Friedrich Nietzsche[184]. A encenação, protagonizada por Maura e Wolfgang, tem música ao vivo da banda Artanker



Isa Gouvêa em Assim Falou Zaratustra;
e Ilana Gorban em Frida Kahlo

Convoy, cenário da pintora Candelária Silvestro e de Wolfgang Pannek, vídeo-arte de Bruna de Araujo e iluminação de Marcelo Comandu.

A Taanteatro Companhia deslumbrou. (La Prensa, Buenos Aires)

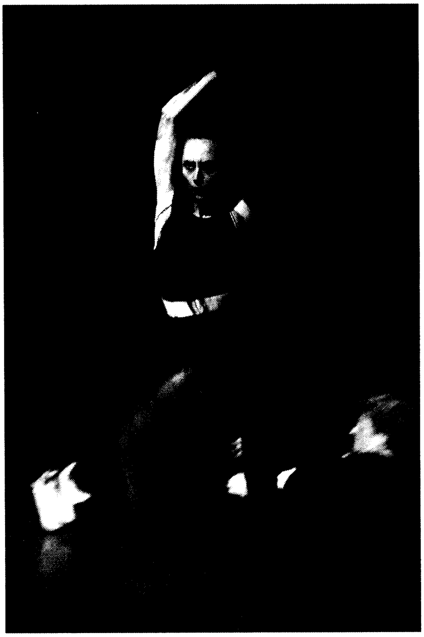
Um espetáculo surpreendente (...) uma proposta inovadora (...) um elenco potente. (El Ciudadano, Rosário)

Córdoba apostou novamente em produções ousadas. O entusiasmo foi notável no ritual catártico com o qual terminou ¡Submerge!, *performance da Taanteatro Companhia, dirigida pela brasileira Maura Baiocchi. Vídeos, pinturas e músicos ao vivo acompanharam a dança dos protagonistas, evocando a trajetória de um existência quase animal até um estado de auto-afirmação de vontade de poder e liberdade criativa.* (Daniela Spósito, *Clarin* – Buenos Aires)

Um prazeroso jogo de energias. "A dor passa, mas o prazer quer eternidade". Uma definição quase perfeita da experiência de ver a Taanteatro. (Luisa Heredia, *La Voz del Interior* – Córdoba)

Com a performance *Webshaman: dance-mandala of the ancestral body*

Maura coopera com o projeto *Constelação* de Renato Cohen para o evento Ares e Pensares do Sesc Vila Mariana/São Paulo.



!Submerge!; e *José Celso (ao fundo) e Maura (no centro) em ensaio aberto de* A Terra

A convite de José Celso Martinez Corrêa, diretor do Teatro Oficina, Maura realiza a coreografia de *A Terra*, 1ª parte de *Os Sertões* a partir da obra de Euclides da Cunha, e a preparação corporal do elenco juntamente com Wolfgang.

2003

3ª edição da Taanteatro Oficina Residência em sítio na região de Juquitiba/SP.

Maura e Wolfgang criam a coreografia e atuam em *O Homem: da revolta ao trans-homem,* 2ª parte de *Os Sertões.* Wolfgang continua colaborando com o Oficina e atua em *O trans-homem*, terceira parte de *Os Sertões.* Maura ingressa no curso de pós-graduação do curso de Comunicação e Semiótica da Universidade Católica de São Paulo.

2004

4ª edição da Taanteatro Oficina Residência intitulada *Expressões da energia* realizada na sede rural da companhia, recém construída, em São Lourenço da Serra/SP.[185]

O espetáculo *Matéria estado de potência* (versão duo) do *Ciclo Matéria* é um dos projetos contemplados com o *Prêmio Estímulo à Dança* da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e faz parte da programação da Mostra de Dança Contemporânea sendo apresentado nos Teatros João Caetano, Artur Azevedo e nos Centros de Educação Unificados – CEUs. No Museu Brasileiro da Escultura – MUBE – Maura apresenta-se em *Continuum*, evento performático (instalação coreográfica em colaboração com a artista plástica Ana Genioli) na 2ª Mostra dos Ateliês. Maura e Wolfgang se engajam no movimento Mobilização Dança que tem o objetivo primeiro de pensar e implementar políticas públicas de incentivo à produção de projetos em dança.

A convite de Jürgen Müller-Popken e Insa Popken, Maura e Wolfgang ministram a oficina *Mandaladance* e apresentam *Matéria 4. Aggregatzustand* no centro cultural Kulturbahnhof Vegesack – KUBA – em Bremen.

Incomparável, único e nunca antes visto. Contam-se histórias sempre novas, às vezes de forma sutil mas também, se necessário, de forma bruta, somente através da energia dos dançarinos e de uma linguagem corporal genial. (Beate Niemeyer, *Die Norddeutsche*).

Wolfgang atua em *Os Sertões* no Ruhrfestspiele 2004, festival internacional de teatro na cidade alemã de Recklinghausen. No Teatro Dragão do Mar em Fortaleza apresentam *Subtração de Ophelia* e ministram oficina. Com *Artaud* a companhia se apresenta no evento Artaud: Corpo, Pensamento & Cultura promovido pelo Sesc Consolação/SP.

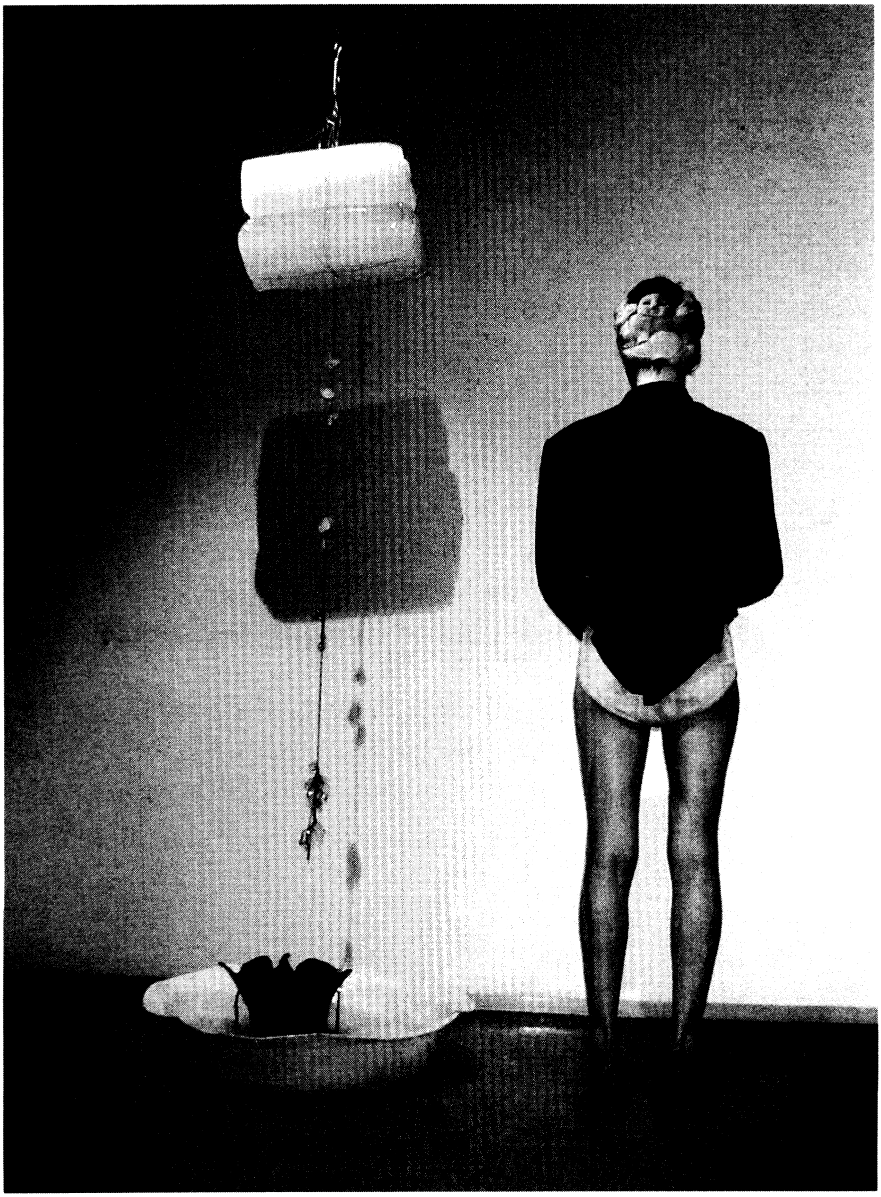
Criação do Núcleo Taanteatro 2004 – NUTAAN - com apoio do MUBE com artistas e pesquisadores de diferentes áreas: teatro, dança, performance, canto, malabarismo, artes plásticas, literatura, filosofia, música e moda. Luis Fuganti da escola Nômade de Filosofia colabora com o NUTAAN 2004 por meio de palestras sobre o pensamento nietzschiano. Participam do *Ritual de intervenção e celebração à vida com coletivos de ação de rua.*

Cardioconexões

Ao longo de um semestre, apresentam *Matéria Estado de Potência* na Mostra de Dança Contemporânea – Galeria Olido/SP e no Festival Internacional Goiânia em Cena, em versão para duo.

A convite do Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas – FILE – realizado no Centro Cultural da FIESP, Maura coordena o evento Renato Cohen em Processo e apresenta *Cardioconexões* com os integrantes do NUTAAN.

Realizam o projeto *Performances Premonitórias* para a Oficina do Vidro da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, uma série de 9 instalações coreográficas: *Crepuscular* de Camila Paes, *Ensaios para evolução* de Carolina Araújo, *O albatroz que virou pedra* de Daniela Souto, *Imperial* de Giovana Sgarbi, *Na barriga da razão* de Iratan Gomes, *Inferior mundo superfície* de Karin Vecchiatti, *Ciclo Cíclico* de Sergio Machado, *Do pó ao pó ao pó* de Thereza Amaral e *Esquisosex* de Veridiana Zurita.



Esquizosexo, *performance de Veridiana Zurita do NUTAAN 2004*

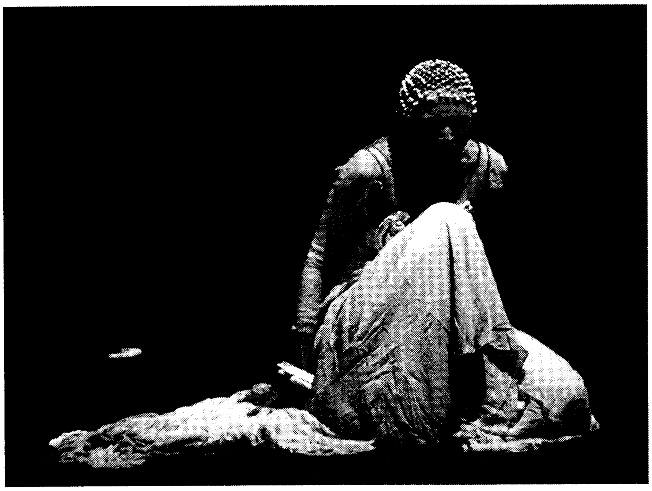
2005

A convite do ator Lito Élio da produtora cultural VIU – Visões e Imaginações Úteis; da Vereação de Cultura, Desportos e Juventude da cidade de Matola em Moçambique e com apoio do Ministério da Cultura da Brasil, a Taanteatro viaja para a África com o propósito duplo de realizar um estágio de formação, pesquisa e criação com o elenco da Companhia Municipal de Canto e Dança da Matola – CMCDM – e atores da Cia. Teatral Trás do Muro. A Maura, Wolfgang, Valter Felipe e Bruna de Araujo unem-se à antropóloga Mari Baiocchi e ao filósofo Luis Fuganti constituindo uma equipe transdisciplinar. Ao cabo de 50 dias de trabalhos ininterruptos estréia *Xiphamanine: lugar do eterno originar da árvore mphama* no Teatro Cine África, em Maputo, capital moçambicana, e no Centro Cultural do Banco de Moçambique, na cidade de Matola, principal centro industrial desse país africano.

Ensaio de Xiphamanine *no Centro Cultural do Banco de Moçambique*

Xiphamanine relaciona conceitos e textos filosóficos nietzschianos com a paisagem humana e urbana da região de Maputo, a mitologia (trans)pessoal dos performers e o tema do êxodo africano. Reatualiza danças moçambicanas tradicionais combinando-as com um gestual mais contemporâneo. Tudo emoldurado por projeções da obra do genial Malangatana (pintor da revolução moçambicana) e vídeo-arte ao vivo de Bruna de Araujo. *Xiphamanine* é gravado e exibido pela Rede Nacional de Televisão de Moçambique – TVM. De volta a São Paulo, Maura e Wofgang realizam a palestra *Taanteatro e Corpo-Nietzsche na África* no auditório da PUC/SP com curadoria de Cassiano Quilici e no Teatro Fábrica São Paulo.

Na Sala Paissandu da Galeria Olido, a Taanteatro apresenta o projeto Danças Extemporâneas, que inclui as solo-performances *Corpo Nietzsche* de Valter Felipe e *Em Quadrado* de Karin Thrall. O projeto é resultante de pesquisa iniciada junto ao *Núcleo Taanteatro 2004.* Maura faz participação especial no longa *O fim da picada* de Christian Saghaard.



Subtração de Ophélia

2006

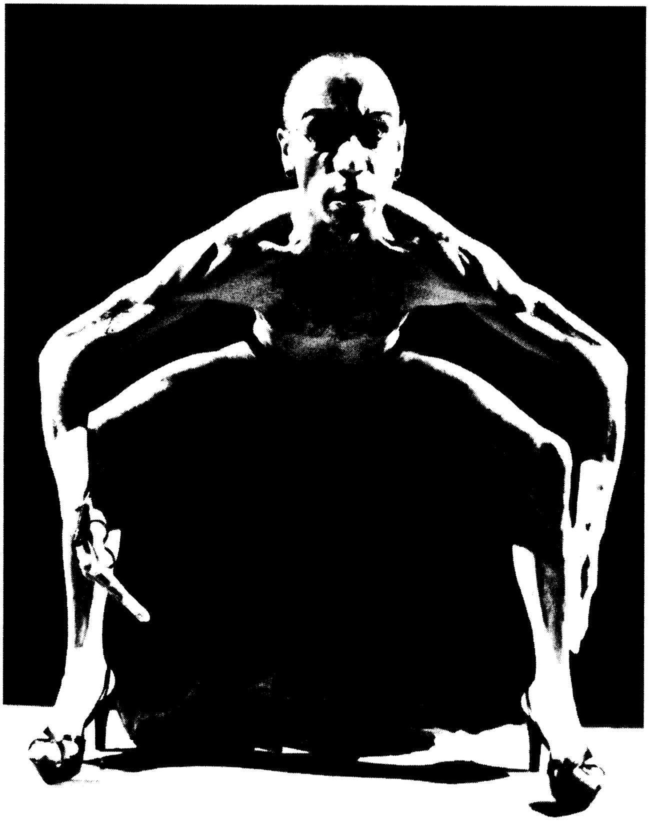
5ª edição da Taanteatro Oficina Residência: *Corpo-sem-órgãos, Eros & Thanatos.*

Maura defende sua dissertação de mestrado *Corpo e comunicação em processo: o princípio tensão na experiência taanteatro* na PUC/SP. Por ocasião da defesa, no teatro de Arena do TUCA, a companhia apresenta a primeira reflexão cênica de *Máquina Zaratustra*.

Maura e Wolfgang realizam cursos de extensão e palestras a convite de Marcelo Comandu, professor e diretor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Córdoba.

Subtração de Ophelia participa da Mostra de Dança XYZ em Brasília.

É uma prestidigitação que causa um enfeitiçamento no observador e move mundos internos que estavam nas distâncias impensáveis que nos habitam. Uma reflexão cênica que brindou o público brasiliense em apresentação única, rara e sem-igual. (...) Toca ao público de um modo muito diverso. (...) Abrem-se as portas da



Corpo-Nietzsche; *na página seguinte,* Feifei e a origem do amor.

percepção interna mais profunda e, então, o inconsciente se manifesta na sua universalidade. (...) Descobrimos que somos feitos da mesma matéria que os sonhos, como bem disse Calderón. (...) O teatro encarnado por Maura Baiocchi é puro sonho. (...) A encenação nos leva a uma espécie de Bardo, onde se mesclam cantigas de ninar com reflexões analíticas, esconde-esconde, teatro de sombras, livre associação de idéias, galinhas d'angola. (...) Essa linguagem realizada na Taanteatro é resultado de décadas de pesquisa dedicada à expressão cênica. (...) Nos faz sonhar acordados. (Jaime Gesisky – *crítico convidado* –, site da Mostra XYZ)

A convite da Fundação dos Amigos do Theatro José de Alencar de Fortaleza/CE e no contexto das comemorações de 15 anos de existência da Oficina Princípios do Teatro daquela instituição Maura realiza palestra sobre dança butoh e a oficina *O princípio tensão no taanteatro*.

De agosto a outubro a companhia realiza a Mostra Taanteatro 15 Anos no Teatro João Caetano em São Paulo. Na programação: *!Arará!* e a estréia de *Máquina Zaratustra* que sintetiza o *Ciclo Nietzsche* iniciado em 1999 e *Feifei e a Origem do Amor* (primeiro infantil da Taanteatro). Nos dois elencos a companhia inclui participantes do NUTAAN 2006 selecionados em audição: Alan Scherk, Cindy Quaglio, Cristina Rasec, Fernanda Schaberle, Mariana Maffei, Marcus Jabur, Rodrigo Domeni, Viviane Dias entre outros. A cenografia e o figurino são de Nourit Masson-Sékiné responsável também por três eventos da programação paralela da Mostra: exposição de pinturas *O céu está em toda parte II* na Hebraica, mostra de vídeos e palestra sobre dança butoh na Fundação Japão.

O jornal Folha de São Paulo seleciona *Máquina Zaratustra* entre Os '10 +Mais' importantes eventos culturais da cidade com o seguinte comentário: *Teatro e Dança se aliam para mostrar o quanto a filosofia de Nietzsche resiste à banalização e interpela o corpo todo, não só o intelecto. Com direção de Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek, a peça encena o discurso e o pathos de* Assim Falou Zaratustra.

No final do ano, com núcleo de criação estável formado por Maura, Wolfgang, Valter Felipe, Isa Gouvêa e Rodrigo Garcia, a companhia é contemplada pela primeira edição do

Programa Municipal de Fomento à Dança para São Paulo com o projeto *Taanteatro + 15 Anos.*[186] Ganha o Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna com o projeto *Máquina Zaratustra*. No contexto do Programa de Fomento inicia o Núcleo Taanteatro de Formação, Pesquisa e Criação – NUTAAN 2007 — e apresenta a intervenção urbana *A hora mais solitária* com integrantes do Núcleo Taanteatro 2006.

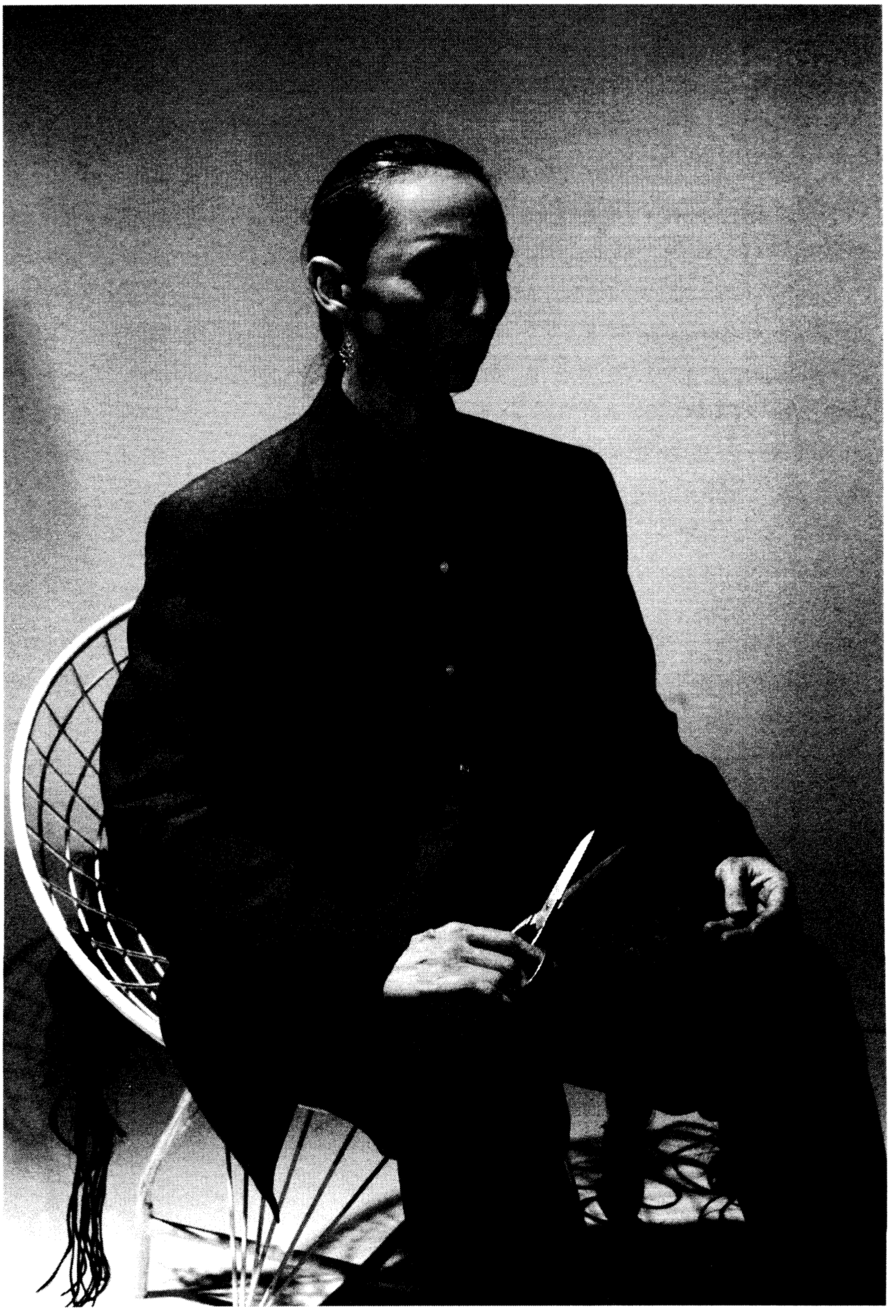
2007

Com o tema *Ecorporalidade* é realizada a 6ª edição da Taanteatro Oficina Residência.

A convite do Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais/Belo Horizonte Maura apresenta o solo *Frida Kahlo com tranças cortadas* ou *Desconstruindo Frida*. Em São Paulo *Máquina Zaratustra* é apresentado em teatros de quatro unidades dos CEUs. A companhia dá continuidade ao NUTAAN 2007, inaugura sua sede urbana, edita o DVD *Máquina Zaratustra* incluindo o documentário *Mostra Taanteatro 15 Anos*, digitaliza seu acervo audiovisual e estréia a nova versão do espetáculo *Frida Kahlo* em homenagem ao centenário de nascimento da pintora mexicana. Estrelado por Cristina Rasec, Liana Poiani, Veridiana Zurita e a própria Maura, o espetáculo faz temporada na Galeria Olido e no Teatro Fábrica São Paulo.

A hora mais solitária; *na página seguinte, Maura como* Frida Kahlo.

Na Sala Paissandu da Galeria Olido é apresentado o projeto Novas Presenças constituído de 14 'monólogos coreográficos' dos integrantes do NUTAAN 2007 coordenado por Maura, Wolfgang, Valter Felipe e Isa Gouvêa: *Carta para si* de Fernanda Schaberle, *Desencontros* de Rúbia Konstantyni, *Desnudo* de Liana Poiani, *Ensaios transitórios de uma despedida extra sentimental* de Carol Araújo, *Kalinana* de Eliane Rizk, *Mutações* de



Cléo Moraes, *Nhanduti* de Lílian Soares, *O enjaulado/o louco* de Ismar Rachmann, *Primeiro choro* de Kleber Ribeiro, *Riso do tempo* de Breno Menezes, *Sim* de Viviane Dias, *Subterrânea* de Beatriz Almeida, *Terra em transe* de Silvestre Guedes e *Vão* de Cindy Quaglio. A composição sonora é de Felipe Pires Ribeiro e o figurino de Beatriz Almeida.

Frida Kahlo e *Feifei e a origem do amor* são contemplados pelo Proart da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo e têm apresentações nos CEUs. Com um conjunto de atividades que inclui a apresentação de *Subtração de Ophelia*, oficina e palestra, a Taanteatro é convidada a participar das Jornadas Literárias de Ushuaia na Patagônia, dedicadas a Shakespeare. Wolfgang traduz *O Salvador* (*Der Weltverbesserer*), peça de Thomas Bernhard e, juntamente com Rodrigo Garcia, faz projeto de encenação da mesma para estrear em 2008. No final de outubro a Taanteatro participa da Mostra do Fomento à Dança no Centro Cultural São Paulo com espetáculos, palestra, lançamento de DVD e do livro *Taanteatro: teatro coreográfico de tensões*.

Notas

[1] O conceito de "trabalho de luto" foi desenvolvido a partir de "A incapacidade de luto: fundamentos do comportamento" (1967), dos psicanalistas Margarete e Alexander Mitscherlich, que aplicaram a psicanálise em questões coletivas, especificamente na impossibilidade de transformação social na Alemanha sem a admissão de uma tristeza real baseada na culpa e co-responsabilidade pelos crimes de guerra (políticos e humanos) cometidos durante o período do nazismo.

[2] Utilizamos o termo performer para designar qualquer tipo de artista cênico (ator, dançarino, cantor etc.), de acordo com a definição de Patrice Pavis: "Se o termo performer é cada vez mais usado no lugar de 'ator', é para insistir na ação completada pelo ator, por oposição à representação mimética de um papel. O performer é antes de tudo aquele que está presente de modo físico e psíquico diante do espectador" (PAVIS, Patrice: *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.52).

[3] A palavra *drama* vem do grego e significa *ação*.

[4] PIKULIK, Lothar. *Einführung ins Drama.* München: Hanser Verlag, 1982, p. 70.

[5] Idem, p.77.

[6] ARISTÓTELES. *Vida e obra*. Baby Abrão (trad.). São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 45-46.

[7] PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 403. Pavis declara, por um lado, a tensão como fenômeno estrutural da obra e, por outro lado, como resultado dos processos cognitivos e psicológicos do espectador, sem, no entanto, explicar a relação entre estrutura da obra e processo cognitivo.

[8] Otto Ludwig, em referência ao termo *epitome* (resumo de um texto), chamou esse processo de epitomização.

[9] PAVIS, op. cit., p. 403. Emil Staiger foi um dos mais renomados cientistas da literatura alemã após a Segunda Guerra e publicou, em 1946, *Noções básicas da poética*.

[10] ESSLIN, Martin. *Anatomia do drama*. (Trad.: Bárbara Heliodora) Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 58.

[11] Idem, p. 42.

[12] Idem, p. 50. Bárbara Heliodora traduz o termo *tension* como *suspense*. Nossa tradução segue o caminho indicado por Renate Esslin - esposa de Martin Esslin - que traduz *tension* como *Spannung*, na versão alemã da obra.

[13] Idem, p. 51. As figuras de 1 a 3 são reproduções de gráficos extraídos em ESSLIN, op.cit.

[14] Idem, p. 52.

[15] Idem, p. 51.

[16] Danto chama a modernidade de "era dos manifestos", na qual cada movimento promove uma concepção da verdade filosófica da arte, considerando que a arte pós-histórica (sua proposta terminológica para o que se costuma chamar de arte pós-moderna) prescinde de verdade ou justificativa filosófica (DANTO, Arthur C. *After the End of Art*. Princeton University Press, 1997, p. 55).

[17] Os surrealistas se notabilizaram por invasões escandalosas em apresentações de teatro, intervenção que influenciou a produção teatral e parateatral, o *happening* e a performance. Por outro lado, a produção visual e literária surrealista teve influência direta e fundamental no teatro, por meio de Aragon, Eluard, Dali e Artaud, entre outros.

[18] Nicolai Evreinoff foi opositor do naturalismo e lançou no artigo "Apologia da teatralidade" uma concepção do teatro como estímulo da imaginação (BRAUNEK, Manfred: *Klassiker der Schauspielregie: Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert.* Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg. 1988, p.230-231).

[19] *Merzkunst* (arte *merz*) é uma vertente do dadaísmo alemão criada por Kurt Schwitters, precursor do happening. *Merz* – sílaba do meio da palavra *Commerzbank* (Banco do Comércio) – não significa nada isoladamente, mas remete à palavra *März* (março). No princípio criativo da Merzkunst estão a colagem e a montagem de objetos pré-existentes de qualquer procedência na poesia, pintura, instalação e no teatro (BRAUNECK, op.cit., p. 579).

[20] Esses quatro diretores formaram em 1927 o *Cartel*, movimento contra o teatro comercial e as tradições teatrais acadêmicas.

[21] BRAUNEK, Manfred. *Theater im 20 Jahrhundert*. Rowohlt Tashenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg, 1986, p. 260. No Brasil, o diretor José Celso Martinez Corrêa lançou seu projeto do Teatro de Estádio por ocasião da estréia de *Os Sertões*, em 2002.

[22] Idem, p. 253.

[23] FISCHER-LICHTE, 2004, p.136.

[24] EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Teresa Ottoni (trad). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 51.

[25] Idem, p. 53. É importante salientar que Eisenstein não se refere de forma figurativa ou metafórica à impressão intensa, mas de modo "puramente fisiológico", isto é, sensorial.

[26] BRECHT, Bertold. *Schriften zum Theater*. Suhrkamp Verlag. Berlin und Frankfurt am Main, 1957, p. 141.

[27] Idem, p. 37.

[28] Literalmente *Verfremdungs-Effekt* pode ser traduzido como o efeito de tornar algo estranho.

[29] ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Teixeira Coelho (trad.). São Paulo: Max Limonad, 1985, p. 70.

[30] Idem, p.72.

[31] Idem, p. 98.

[32] Idem, p. 147.

[33] Diferentemente do teatro de Meyerhold e do teatro épico de Brecht, o Teatro da Crueldade de Artaud não foi realizado em termos de uma prática teatral propriamente dita. Entretanto, há autores que afirmam que Artaud realizou sua concepção teatral através de seu modo de vida.

[34] Idem, p. 52.

[35] Idem, p. 61.

[36] Idem, p. 110.

[37] Idem, p. 103.

[38] LYOTARD, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Galilée, 1994, p. 97.

[39] LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 2001, p. 14.

[40] Idem, p. 63.

[41] Idem, p. 164.

[42] Idem, p. 51.

[43] GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. *La danse au xx siècle*. Paris: Larousse, 2002, p. 83. (Tradução nossa.)

[44] BACHMANN, Marie-Laure. *La rythmique Jacques-Dalcroze, une éducation par la musique et pour la musique*. Neuchâtel: A la Baconnière, 1984, p.265. (Tradução nossa.)

[45] LAUNAY, Isabelle. *A la Recherche d'une danse moderne*. Paris: Chiron 1996, p. 58. (Tradução nossa.)

[46] O método expressionista de Wigman parte de duas premissas básicas: o ritmo é emocional e o movimento nasce da tensão. Nela como em Kreutzberg, a imprevisibilidade do movimento é constante e o trabalho de observação do fluxo energético é muito intenso.

[47] Isadora Duncan, Loïe de Fuller e Ruth Saint-Denis, nos Estados Unidos, Rudolf von Laban e Mary Wigman, na Alemanha, são os precursores da dança moderna, mas tradicionalmente, essa façanha é atribuída à Isadora. Intuitiva, romântica e carismática, ela lançou algumas das bases essenciais da modernidade: a liberação de códigos convencionais que aprisionam os corpos, não somente dentro das formas de danças existentes, mas também no seio da sociedade.

[48] BARIL, Jacques. *La danse moderne: d'Isadora Duncan à Twyla Tarp*. Paris: Vigot, 1977, p. 12.

[49] LOVE, Paul: *Terminología de la danza moderna*. Buenos Aires: Eudeba, 1964, p. 118.

[50] Idem, p. 11.

[51] *Anspannung* = aumento de tensão; *Abspannung* = diminuição de tensão.

[52] GINOT, 2002, p. 132. (Tradução nossa.)

[53] Em: GINOT e MICHEL, op.cit. p. 163 (traducão minha). A companhia Sankai Juku pertence à segunda geração do movimento butoh. Amagatsu foi aluno e colaborador de Hijikata antes de mudar-se para a Europa, onde desenvolveu um estilo espetacular e sofisticado.

[54] Relato de Maura Baiocchi.

[55] BAIOCCHI, 1995, p. 104.

[56] GINOT, op.cit., p. 165.

[57] Nourit Masson-Sékiné em palestra proferida em 2 de agosto de 2006 na Fundação Japão/São Paulo dentro da programação da Mostra Taanteatro 15 Anos.

[58] A dança contemporânea é caracterizada principalmente pelo retorno da interdiciplinaridade, da crítica às instituições de poder e da mobilização política, e pela importância dos meios tecnológicos de comunicação e informação.

[59] COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 15.

[60] SCHIMMEL, Paul. "Leap into the void: performance and the object". Em: *Out of actions between performance and the object 1949-1979*. London e New Cork: Thames and Hudson, 1998.

[61] GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva. 1987.

[62] COHEN, Renato. *Performance como linguagem-criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 137.

[63] O alemão Joseph Beuys foi um dos mais famosos representantes desse grupo, criado em 1962 pelo lituano George Maciumas e formado também por John Cage, Nam June Paik, George Brecht, Ben Vautier, Wolf Vostell, Robert Filliou, Yoko Ono, Daniel Spoerri e os italianos Beppe Chiari, Gianni Emilio Simonetti. "A arte *Fluxus* não leva em consideração a distinção entre arte e não-arte; não leva em consideração a indispensabilidade, a exclusividade, a individualidade, a ambição do artista; não considera toda pretensão de significação, variedade, inspiração, trabalho, complexidade, profundidade, grandeza e institucionalização. Lutamos, isto sim, por qualidades não estruturais, não teatrais e por impressões de um evento simples e natural, de um objeto, de um jogo, de uma gag. Somos uma fusão de Spike Jones, *vaudeville*, Cage e Duchamp." (GLUSBERG, op. cit., p.38.)

[64] A *body art* originou-se em ambiente europeu e usa o corpo do artista como meio expressivo, podendo ser considerada a última ramificação do expressionismo.

[65] ONFRAY, Michel. *A escultura de si: a moral ética*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 96.

[66] As correspondências entre os termos *tan* e *tensão* são notáveis. O prefixo *tan* relaciona-se a uma miríade de sentidos inspiradores: alongar, estender, propagar, expandir, distender, espreguiçar, esforçar, desempenhar, crescer, soltar (especialmente a corda do arco), tocar, relacionar, conectar, continuar, prosseguir, levar a cabo. Também são evidentes as relações entre tensão e o termo latino *tensio*, que significa estender, alargar, esticar, prolongar, resistir, e remete ao *tónos* do grego, que se refere a tudo o que está estendido ou pode estender-se: corda, correia de máquina, mola; tensão; intensidade, energia; tom da voz; ritmo de um verso; acentuação. Ao denominar nossa abordagem cênica, adicionamos uma letra A ao prefixo *tan*, para dar melodia à palavra que inventamos – taanteatro.

[67] Consideramos o termo *relação* um tanto estático, passivo e neutro, o que leva o foco para os objetos relacionados, suprimindo o que acontece entre os corpos. Já *tensão* ressalta o aspecto ativo e dinâmico da relação.

[68] A expressão *amor fati* foi empregada por Nietzsche em *Ecce Homo* como "fórmula para a grandeza do ser humano", que implica a rejeição de qualquer tipo de idealismo e a irrestrita afirmação do real como necessidade.

[69] BAIOCCHI,1997, p.12.

[70] O tônus é o grau de tensão que determina cada qualidade de uma coisa. No ser humano o tônus mais alto ou energia maior pertence ao *hêgemonikon* – a força de pensar ou consciência.

[71] NIETZSCHE, Friedrich, *Digitale Bibliothek*. Band 31, p. 8819.

[72] BAIOCCHI, op.cit., p.12.

[73] DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995, vol. 1.

[74] DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 2002, vol. 4.

[75] Notadamente na *Lógica do sentido*.

[76] DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Luiz Roberto Salinas Fortes (trad.). São Paulo: Perspectiva. 2003, p. 6-12.

[77] Idem, p. 5.

[78] "Com a condição de não confundir o acontecimento com sua efetuação espaço-temporal em um estado de coisas." (DELEUZE, 2003, p. 23.)

[79] Dualidade que opõe coisas e proposições, substantivos e verbos, designações e expressões. (DELEUZE, 2003, p. 31.)

[80] Idem, p. 31.

[81] Às vezes, além das convenções prévias de seu uso, o aspecto estático e nominalista da palavra *identidade* isolada leva à falsa conclusão de uma realidade e identidades estáticas. Na rede tensiva e dinâmica

de conceitos, a palavra atualiza seu poder de invocação e seu valor de descrição aproximada da realidade.

[82] Para se ter uma noção da extensão das transformações sociais e epistemológicas ocorridas no teatro, vale lembrar a distância que há entre as crenças de um dramaturgo clássico como Friedrich Schiller, que ainda concebia o teatro como "instituição moral", e as modestas "perspectivas parciais" do teatro pós-dramático.

[83] A relação tensiva não é julgada em termos morais, nem se sacrifica um aspecto do devir a favor de outros. A desagregação da realidade não pertence à Natureza, mas ao pensamento humano, pois, como diz Heráclito, "Em Deus tudo é belo e bom e justo; mas os seres humanos julgam algumas coisas como justas, outras como injustas".

[84] Não se pode confundir a morte com os fantasmas psicológicos que ela inspira.

[85] O performer e/ou encenador pode atribuir ao mundo um sentido sagrado e considerar que qualquer coisa que exista seja emanação desse sagrado. Pode então querer que isso se torne perceptível em cena, no sentido de uma "transfiguração do lugar comum", através de um objeto qualquer. E pode, no instante seguinte, reduzir outra vez esse objeto a uma dimensão puramente material e mundana. Mas, ao observar tal banalização, o espectador experimentará uma destruição do sagrado, ou seja, uma derrocada de valores.

[86] KOLAKOWSKI, Leszek. *Horror metafísico*. São Paulo: Papirus,1990, p. 52.

[87] O que o *cartógrafo* (uma figura deleuziana) quer é aprender o movimento que surge da *tensão fecunda* entre fluxo e representação: fluxo de intensidades escapando do plano de organização de territórios, desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações e estancando o fluxo, canalizando as intensidades, dando-lhes sentido. (ROLNIK, Suely: *Cartografia sentimental*. São Paulo: Estação Liberdade,1989, p. 15-16, 66-72.)

[88] Lembremos que naquela época (anos 1980) havia cursos superiores em teatro apenas em São Paulo, Campinas (somente a partir de 1985 na Unicamp) e Rio de Janeiro; e curso superior de dança apenas em Salvador. A capital do país só iniciou o seu curso de licenciatura em artes cênicas em 1984, na UnB. Em São Paulo, o *boom* dos cursos universitários sobre as artes do corpo deu-se a partir de 2000.

[89] Entendendo-se esse todo como: 1) algo que pode ser maior que a soma de suas partes. 2) algo sem contornos conhecidos.

[90] A *Teoria do Tudo* (TOE – Theory Of Everything) é uma teoria da física teórica e da matemática cuja intenção é explicar e relacionar todos os fenômenos físicos conhecidos.

[91] QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Anna Blume, 2004, p. 62.

[92] Idem, p. 63.

[93] A citação de Otto e a expressão bíblica retirada por ele do Antigo Testamento foram pinçadas em QUILICI, op.cit., p. 63.

[94] *Psykhári* (borboleta) é um diminutivo de *psykhé*. Desde a Idade do Bronze se encontram imagens da psique sob forma de alma-ave ou de borboleta.

[95] Em *O erro de Descartes*, Damásio argumenta que Descartes errou ao separar a razão da emoção e defender que as decisões humanas devem ser fundamentadas unicamente na razão. Essa separação radical entre mente e corpo levou ao obscuro problema da dicotomia alma e corpo.

[96] Aqui nos reportamos ao pensamento da dupla Deleuze e Guattari.

[97] MARTON, S. "Nietzsche: consciência e inconsciente". Em: KNOBLOCH, Felicia (org.). *O inconsciente: várias leituras*. São Paulo: Escuta, 1991, p. 34.

[98] Não há como deixar de lembrar a famosa frase de Paul Valéry: "O que há de mais profundo no ser humano é a pele".

[99] LYOTARD, Jean-François. *Economia libidinal*. Madri: Saltes, 1979.

[100] HUXLEY, Francis. *O sagrado e o profano*. Raul José de Sá Barbosa (trad.). Rio de Janeiro: Primor, 1997, p. 32.

[101] JEUDY, Pierre. *Éloge du sujet: du retard de la pensée sur le corps*. Paris: Grasset, 1990 p. 67.

[102] PELBART, Peter Pál. *Vida capital*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 45-46.

[103] O termo tônus, traduzido pelo estóico Sêneca (séc. I d.C.) como *intentio* (intenção), é o fogo da alma. Como intenção ou tônus, a alma, na concepção de Augusto, é tensão viva que existe não somente numa parte do corpo, mas nele inteiro.

[104] Instrumentos e máquinas são construídos para fins específicos e utilizados dentro de um campo de aplicação específico. A vida e o corpo humano não têm tal finalidade teleológica.

A concepção do corpo como instrumento, como propôs Meyerhold, entre outros, capaz de realizar imediatamente qualquer movimento, remonta a um dualismo superado e é falha. Mesmo admitindo o aspecto instrumental do corpo, logo chegamos aos limites lógicos desse modelo que parte, apesar de sua origem mecanicista, de um desejo de perfeição inatingível: sempre podemos conceber um movimento que uma pessoa, por mais habilidosa que seja, não possa executar, como voar, por exemplo. Em última análise, a demanda de movimento se ajusta ao potencial corporal do performer. O que Meyerhold e outros representantes do corpo como instrumento propõem é um ator de extremo virtuosismo físico.

[105] Em Deleuze, "o inconsciente funciona como uma usina e não como um teatro" (questão de produção, e não de representação). (DELEUZE, 2000, vol. 1, p. 7.)

[106] Essa noção de complementariedade remonta à tradição chinesa; embora alguns fatos sejam antagônicos, tudo na vida é complementar. As forças Yin e Yang são princípios complementares representados por um círculo dividido ao meio por uma linha-onda revelando uma metade branca com um ponto

preto, e outra preta com um ponto branco. Esses pontos sugerem que a parte Yin está "grávida" de seu oposto Yang e vice-versa.

[107] Expressão cunhada por Deleuze e Guattari.

[108] LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 32. O *fora* é uma concepção inaugurada por Maurice Blanchot com desmembramentos na filosofia foucaultiana e deleuziana.

[109] BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'". Em: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 155-156.

[110] "A esquizoanálise é uma leitura do mundo, praticamente de "tudo" que acontece no mundo, como diz Guattari [...] uma espécie de Ecosofia, uma "episteme" que compreende um saber sobre a natureza, um saber sobre a indústria, um saber sobre a sociedade e um saber acerca da mente. Mas um saber que tem por objetivo a vida no seu sentido mais amplo: o incremento, o crescimento, a diversificação, a potenciação da vida". BAREMBLITT, Gregório: *Introdução à esquizoanálise*. Belo Horizonte: Instituto Felix Guattari, 1998, p.15. 86 (GUATTARI, *O inconsciente maquínico*: *ensaios de esquizoanálise*. Campinas: Papirus, 1988).

[111] DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta,1998, p. 10.

[112] NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*. 1960 a 1980, p. 44.

[113] Idem, ibidem.

[114] Bastante inspiradora e esclarecedora do problema da "falta de inspiração" é a frase de Ortega y Gasset em *O homem e a gente*: "A capacidade e o desespero de sentir-se perdido é nosso trágico destino e único privilégio". Outra frase para acalmar os mais ansiosos é bem mais recente e vem de Alain Badiou, inspirado por Mallarmé: "A dançarina jamais deve aparecer como a que sabe a dança que dança. Seu saber (que é técnico, imenso, conquistado dolorosamente) é atravessado, como nulo, pelo surgir puro de seu gesto" (em *Pequeno manual de inestética*)..

[115] HAVELOCK, E. apud OLSON, D.; TORRANCE, N. *Cultura, escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995, p. 20.

[116] GUATTARI, Felix: *As três ecologias*. 15ª ed. Campinas: Papirus, 2004, p. 17.

[117] ABBAGNANO, N.: *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 202

[118] LÉVY, Pierre: *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 33.

[119] Ibid, p. 29.

[120] Para Espinosa, a mente e o corpo movem-se em paralelo.Toda mudança na potência corporal é também uma mudança na potência mental, e vice-versa. "Se uma coisa aumenta ou diminui, facilita ou

reduz a potência de agir do nosso corpo, a idéia dessa mesma coisa aumenta ou diminui, facilita ou reduz a potência de pensar da nossa alma." (ESPINOSA. *Ética*. São Paulo: Nova Cultural, 2004, p. 285.)

[121] FILL, A. *Das Prinzip Spannung,* 2004.

[122] ROLNIK, S. *Princípio antropofágico de individuação* (apostila da aula 1, 1/4/1998, p. 15).

[123] Apud ROLNIK, op. cit.

[124] ROLNIK, op. cit.

[125] FILL, 2004, p. 71.

[126] Usamos o termo *informação* para qualquer dado ou objeto sensorial e cognitivo.

[127] Reduzimos o encontro teatral à constelação básica entre um performer e um espectador. Evidentemente a situação, de modo geral, é mais complexa e envolve muito mais pessoas: diretor, coreógrafo, autor, cenógrafo, produtor, técnicos etc.

[128] De acordo com Uexkuell, é a constituição do organismo que determina seu meio ambiente através de sua percepção do mundo. O critério da percepção é problemático pois carece de esclarecimentos: percepção seria aquilo de que o organismo tem consciência, à moda humana? Qualquer mudança metabólica seria expressão de consciência ou percepção, mesmo que o organismo saiba disso. No entanto existem fatores ambientais que não percebemos – p.ex.: o ar que respiramos – a não ser que haja um estado crítico, e mesmo nesses casos às vezes somente via dedução. Além disso, o critério da percepção estabelece corte no encadeamento do processos da natureza, dando a entender que a terra abaixo e o ar acima do mar não fariam parte do ambiente de um peixe porque ele não os percebe, como se existisse o mar desvinculado do processo planetário etc. (UEXKUEL, apud NÖTH, Winfried. *A semiótica no século xx*. São Paulo: Anna Blume, 1999, p. 237.)

[129] BAIOCCHI, 1997, p. 12.

[130] STANISLÁVSKI. *A preparação do ator*. Pontes de Paula Lima (trad). 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 122-132.

[131] Um relaxamento total do músculo vivo somente pode ser provocado por venenos, como o curare usado pelos índios para abater um animal ou inimigo e certos anestésicos utilizados em cirurgias médicas.

[132] NIETZSCHE. *Além do bem e do mal*. J.B. da Costa Aguiar (trad.) São Paulo: Cia das Letras, 1992, § 230.

[133] ARTAUD. *O teatro e seu duplo*. Teixeira Coelho (trad.). São Paulo: Max Limonad, 1985, p. 92-120.

[134] FILL, A. *Das Prinzip Spannung,* 2004.

[135] FISCHER-LICHTE, Érika, *Semiotik des Theaters.* Tubingen: Gunter Narr Verlag, 2003, p. 191.

[136] Idem, p.192.

[137] Fischer-Lichte adota o modelo triádico do signo de Morris (veículo do signo – designação/denotação – interpretante), cuja semiose se processa entre suas relações sintáticas, semânticas e pragmáticas.

[138] Roland Barthes afirma o teatro como "um objeto semiológico privilegiado" por ser "tão polifônico quanto a cultura circundante em sua totalidade". (Ficher-Lichte, 2003, p.187.)

[139] Idem, p. 19. Fischer-Lichte salienta que usa o termo *representação* não no sentido de reprodução mimética, mas como produção de signos que indicam realidade cultural.

[140] PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 351-352.

[141] Evidentemente existe sempre alguma instância em que o corpo humano é indispensável na execução de uma obra de arte. Mas a presença do corpo, por exemplo, na recepção da obra musical é voltada à audição e a diferença de percepção entre a concretude "material" da música e da materialidade da presença do corpo é significativa.

[142] A tentativa de aniquilar o corpo enquanto marionete do discurso verbal e de atitudes sociais encontra um excelente exemplo na figura do Monsieur Teste de Paul Valéry, autor que dedicou boa parte de sua atenção à reflexão acerca da dança e do movimento.

[143] LEHMANN, 2001, p. 374-375.

[144] ARTAUD, 1985, p. 145.

[145] DANTO, Arthur C. *After the end of art.* Princeton University Press, 1997, p. 29.

[146] Idem, p. 28.

[147] PAVIS, 2003

[148] FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, p. 243-246.

[149] PAVIS, 2003, p. 20.

[150] De acordo com Peirce o signo tem três constituintes: 1. o *represantem* (objeto perceptivel e material que serve como signo para o receptor) 2. o *objeto* (objeto material ou mental ao qual o signo se refere) e 3. O *interpretante* (significação ou interpretação do signo enquanto processo mental dinámico). O signo não existe no mundo exterior mas, graças à sua interpretação enquanto signo, somente na mente de um receptor. Está no lugar de um objeto, não enquanto tal, mas como função do objeto na semiose, que é o processo no qual o signo tem efeito cognitivo sobre o intérprete.

[151] De acordo com Peirce há signos onde há pensamento. Em sua perspectiva pansemiótica, o pensamento não se restringe à cognição humana, mas estende-se para o mundo biológico e físico, uma vez que interpreta interações físicas, eletroquímicas e biológicas como processos seletivos de reconhecimento e interação.

[152] O texto das versões do espetáculo realizadas entre 1996 e 1998 não incluía nenhum texto de Artaud. Isso mudou na versão de 2004.

[153] Seguiram-se: *!Arará! histórias que os ossos cantam*; *Matériamor*; *Matériamuerte* e *Matéria estado de potência*. Esses três últimos deram origem à montagem de *Assim falou Zaratustra* – 4ª parte.

[154] Na mais recente apresentação do espetáculo, em 2004, a companhia trabalhou com projeções de imagens de desenhos e fotos de Artaud.

[155] A entrevista foi parcialmente publicada em www.antaresdanca.com.br, site dedicado à dança no Brasil e no exterior.

[156] Utilizamos o termo *base ontológica* no sentido de algo que torna alguma coisa possível.

[157] A forma importa como "ritual de sedução" do sujeito da recepção.

[158] Híbridos porque provoca-se a incorporação de imagens que des-sujeita o performer de seu eu conhecido, instigando-o a habitar e ser habitado por outros corpos, realidades ou acontecimentos (objeto, animal, planta, fenômeno da natureza, outro ser humano etc).

[159] Texto desenvolvido em agosto de 2002.

[160] Concepção proposta em maio de 2003.

[161] CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Cotia/SP. Ateliê Editorial, 2002, p.238.

[162] Texto de Alexander von Humboldt citado por Euclides da Cunha em *O inferno verde* extraído de *Um paraíso perdido: ensaios amazônicos* de Euclides da Cunha. Organizado por Hildon Rocha. Publicado pelo Senado Federal – Coleção Brasil 500 anos, Brasília, 2000. http://ftp.mct.gov.br/CEE/revista/Parcerias12/19Euclides.pdf

[163] Concepção proposta entre julho e agosto de 2003.

[164] CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit., p. 585.

[165] BADIOU: Pequeno manual de inestética. São Paulo: Estação Liberdade. 2002, p. 79.

[166] A Taanteatro realizou *environment*-caminhadas entre 1991 e 1995: *O terrível* na avenida Paulista (São Paulo), *Noivas* no parque Ibirapuera e Rua Augusta (São Paulo), *Mês de maya* nas ladeiras de Ouro Preto (MG), entre outras.

[167] BAIOCCHI, 1997, p. 22-23.

[168] Durkheim e Augé citados por Quilici, 2004 p. 66-67.

[169] EDGAR, A.; SEDGWIC, Peter. *Teoria cultural de A a Z*. São Paulo: Contexto, 2003, p. 289.

[170] Annatereza Fabris apud PERNIOLA. *Pensando o ritual*. São Paulo: Nobel, 2000, p. 11.

[171] ARTAUD, 1995 p. 117.

[172] QUILICI, 2004, p. 70.

[173] A passagem pela morte simbólica coloca o "morto" em contato com um tipo de fraqueza, "e é dessa impotência que ele agora extrai uma potência superior, liberado da forma, do ato, do agente, até mesmo da 'postura'". Lapoujade pergunta: "Como estar à altura do protoplasma ou do embrião, estar à altura de seu cansaço ao invés de ultrapassá-lo em um endurecimento voluntarista...?" (PELBART, Peter Pál: *Vida capital*. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 46).

[174] PERNIOLA, 2000, p. 29.

[175] Idem, p. 25.

[176] Perniola acredita que o conceito de simulacro ganha relevância por causa de dois fatores, um de caráter "tecnológico" e outro de caráter "antropológico": são eles a informatização e o sincretismo, isto é, a disponibilidade imediata de acesso não só às notícias, como aos comportamentos, estilos de vida e mentalidades em combinações surpreendentes e autônomas. (Idem, p. 26.)

[177] DELEUZE e GUATTARI. *Mil Platôs*. São Paulo: Ed. 34, 2002, p.118, vol. 1.

[178] Suely Rolnik, em seu ensaio "O acaso da vítima para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência", sobre políticas de subjetivação e à luz das idéias deleuzianas, esclarece-nos: "Conhecer o mundo como matéria-forma convoca a percepção, operada pelos órgãos dos sentidos; já conhecer o mundo como matéria-força convoca a sensação, engendrada no encontro entre o corpo e as forças do mundo que o afetam. Aquilo que no corpo é afetável pelas forças não é nem sua condição de orgânico, nem de sensorial, nem de erógeno, mas de carne percorrida por onda nervosa: um 'corpo vibrátil'" (em: PELBART, Peter Pál; LINS, Daniel [orgs.]. *Nietzsche e Deleuze: bárbaros e civilizados*. São Paulo: Annablume, 2004, p. 227).

[179] FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ/ Fapesp, 1998, p. 26.

[180] Revista *THOT*, nº 52, p. 25-30, São Paulo: Palas Athena, 1989. O termo *mito pessoal* foi introduzido pela primeira vez na literatura psicoterapêutica em 1956 por Ernst Kris.

[181] DERRIDA, Jaques. *Psyché, invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987, p. 101.

[182] O termo *subpartitura* opera como um equivalente do subtexto, limitado ao teatro psicológico e literário. A partitura não se limita ao texto lingüístico, mas compreende todos os sinais perceptíveis da encenação.

[183] PAVIS, op. cit., p. 89.

[184] Os textos de Nietzsche citados fazem parte de sua obra poético-filosófica mais conhecida, *Assim Falou Zaratustra*.

[185] A partir de 2004 as Oficinas Residência passam a ser na sede rural da Taanteatro.

[186] O Programa Municipal de Fomento à Dança para São Paulo (Lei no 14071 de 18/10/2005) resultou de uma proposta desenvolvida nas assembléias do Mobilização Dança. Apresentada pelo vereador José Américo é aprovada pela Câmara dos Vereadores de São Paulo.

Bibliografia

ANZIEU, Didier. **O eu-pele**. São Paulo: Casa do Psicólogo. 1989.

ARISTÓTELES. **Aristóteles: vida e obra**. Baby Abrão (trad.). São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Teixeira Coelho (trad.). São Paulo: Max Limonad, 1985.

______. **Watchfiends & Rack Screams**. Clayton Eshleman e Bernard Babor (ed. e trad.). Boston: Exact Change, 1995.

BADIOU, Alain: **Deleuze: o clamor do ser**. Lucy Magalhães (trad). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

______. **Pequeno manual de inestética**. Marina Appenzeller (trad). São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAIOCCHI, Maura. **Butoh dança veredas d'alma**. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BAJ, Enrico. **Ecologia dell'Arte**. Milano: Rizolli, 1990.

BAREMBLITT, Gregório. **Introdução à esquizoanálise**. Belo Horizonte: Biblioteca do Instituto Felix Guattari, 1998.

BARIL, Jacques. **La danse moderne**. Paris: Vigot, 1977.

BARTHEL, Ernst. **Die Welt als Spannung und Rhythmus.** Universitätsverlag von Robert Noske: Leipzig, 1928.

BAUDRILLARD, Jean. **Tela total**. Juremir Machado da Silva (org. e trad.). Porto Alegre: Sulina, 1997.

BERNARD, Michel. **De la création choreographique**. Recherche. Centre national de la danse. Pantin. 2001.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRAUNECK, Manfred. **Klassiker der Schauspielregie**. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg. 1988.

______. **Theater im 20. Jahrhundert**. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1986.

______; SCHNEILIN, Gérard. **Theaterlexikon.** Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlts Enzyklopädie, 1986.

BRECHT, Bertold. **Schriften zum Theater**. Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1957.

BUTLER, Judith. **Corpos que pensam**: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

CAMPBELL, Joseph. **Mitologia na vida moderna**. Luiz Paulo Guanabara (Trad). Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

______. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DAGOMET, Francis. **La peau découverte**. Paris: DéLangrange/Synthélabo, 1993.

DAMÁSIO, António. **Em busca de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

______. **O mistério da consciência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DANTO, Arthur C. **After the end of art.** Princeton University Press, 1997.

______. **The transfiguration of the commonplace.** Cambridge: Harvard University Press, 1981.

DELEUZE, Gilles: **Lógica do sentido**. Luiz Roberto Salinas Fortes (trad). São Paulo: Perspectiva, 2003.

______. **Nietzsche**. Alberto Campos (trad). Lisboa: Edições 70, 2001.

______. **Espinosa**: filosofia prática. Daniel Lins e Fabien Pascal (trad.). São Paulo: Escuta, 2002.

______. **Diferença e repetição**. Luiz Orlandi e Roberto Machado (trad.). Rio de Janeiro: Graal, 1988.

______. PARNET, Claire. **Diálogos.** Eloísa Araújo Ribeiro (trad). São Paulo: Escuta, 1998.

______; GUATTARI, F. **O anti-édipo:** capitalismo e esquizofrenia. Joana Morais Varela e Manuel Maria Carrilho (trad.). Lisboa: Assírio & Alvim, 1976

______. **Mil platôs**. Aurélio Guerra Neto et al. (trad.). São Paulo: Editora 34, 2000. vol 1.

______. **Mil platôs**. Suely Rolnik (trad.). São Paulo: Editora 34, 2002. vol. 4.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

______. **Psyché, invention de l'autre**. Paris: Galilée, 1987.

EDELMAN, G. M.; TONONI, G. **An universe of consciousness**. New York: Basic Books, 2000.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. **Teoria cultural de A a Z**. Marcelo Rollemberg (trad.). São Paulo: Contexto, 2003.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

______. **Shamanism**. London: Arkana, 1989.

ESPINOSA, Baruch de. **Ética**. São Paulo: Nova Cultural, 2004

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Teresa Ottoni (trad). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISLER, Rudolf: **Philosophenlexikon**. Digitale Bibliothek Band 3: Geschichte der Philosophie. Berlin: Direktmedia, 2000.

ESSLIN, Martin. **Was ist ein Drama?** München: Piper, 1978.

______. **Uma anatomia do drama**. Bárbara Heliodora (trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FERRAZ, Silvio: **Música e repetição**. São Paulo: Educ, 1998.

FILL, Alwin. **Das Prinzip Spannung**: Sprachwissenschaftliche Untersuchungen zu einem universalen Phänomen. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Ästhetik des Performativen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

______. **Semiotik des Theaters**. Tubingen: Gunther Narr Verlag , 2003.

FRÖHLICH, Werner. **Wörterbuch der Psychologie**. München: DTV, 2000.

GADELHA, Sylvio (org.). **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GIL, José. **Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa**. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

______. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água,1997.

GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. **La dance au XX siècle**. Paris: Larousse, 2002.

GLEISER, Marcelo. **A dança do universo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GOLDBERG, Roselee: **Performance: Live Art 1909 to the present.** New York: Harry N. Abrams,1979.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GUALANDI, Alberto. **Deleuze**. Danielle Ortiz Blanchard (trad.). São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

GUATTARI, Félix. **O inconsciente maquínico**. Constança Marcondes César e Lucy Moreira César (trad.). Campinas: Papirus, 1988.

______. **As três ecologias**. 15ª ed. Maria Cristina F. Bittencourt (trad.). Suely Rolnik (rev.). Campinas: Papirus, 2004.

______; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

HANSEN, Frank-Peter. **Philosophie**: **von Platon bis Nietzsche**. 2. Ausgabe. Berlin: Digitale Bibliothek, 2000.

HERÁCLITO. **Heráclito**: Fragmentos Contextualizados. Alexandre Costa (trad.). Rio de Janeiro: Difel, 2002.

HOFFMAN, Edward (org.). **A sabedoria de Carl Jung**. São Paulo: Palas Athena, 2005.

HUMBOLDT, Wilhelm von: **Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung**. in. Philosophie von Platon bis Nietzsche Berlin: Digitale Bibliothek Philosophie – Direktmedia, 2000.

HUXLEY, Francis. **O sagrado e o profano**. Raul José Barbosa (trad.). Rio de Janeiro: Primor, 1977.

JEUDY, Pierre. **Éloge du sujet: du retard de la pensée sur le corps.** Paris: Grasset, 1990.

KOLAKOWSKY, Leszek. **Horror metafísico**. São Paulo: Papirus, 1990.

KNOBLOCH, Felícia (org.). **O inconsciente: várias leituras**. São Paulo: Escuta, 1991.

LABAN, Rudolf: **Domínio do movimento**. Lisa Ullmann (org.). Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto (trad.). São Paulo: Summus, 1978.

LAUNAY, Isabelle. **A la Recherche d'une danse moderne**. Paris: Chiron, 1996.

LEHMANN, Hans-Thies. **Postdramatisches Theater**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do Fora:** Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LEWIN, Kurt. **Vorbemerkungen über die psychischen Kräfte und Energien und über die Struktur der Seele.** Berlin: Psychologische Forschung 7, 1926.

LOVE, Paul. **Terminologia de la danza moderna**. Sofia Nogués Acuña (trad.). Buenos Aires: Eudeba, 1964.

LYOTARD, Jean-François. **Des dispositifs pulsionnels**. Paris: Galilée, 1994.

______. **Economia libidinal**. Madrid: Saltes, 1979.

MAGEE, Bryan. **História da Filosofia**. São Paulo; Loyola, 2000.

MATURAMA, Humberto. **A ontologia da realidade**. Cristina Magro et al. (org.). Belo Horizonte: UFMG, 1997.

NAVAS, Cássia; DIAS, Linneu. **Dança moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Mário da Silva (trad.). São Paulo: Círculo do Livro, entre 1960 e 1980.

______. **Genealogia da moral**. Paulo César de Souza (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

______.**Obras incompletas**. Rubens Torres Filho (trad.). São Paulo: Abril Cultural, 1974.

______. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. J. Guinburg (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

______. **Além do bem e do mal**. Paulo César de Souza (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

______. **Werke**. Digitale Bibliothek Band 3. Berlin: Direktmidia, 2000.

NÖTH, Winfried. **Handbuch der Semiotik**. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Pöschel Verlag, 2000.

______. **Panorama da semiótica.** São Paulo: Anna Blume, 1998.

______. **A semiótica no século XX**. São Paulo: Anna Blume, 1999.

OLSON, David; TOURANCE, Nancy. **Cultura, escrita e oralidade**. São Paulo: Ática, 1995.

ONFRAY, Michel. **A escultura de si**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

PAULSON, Genevieve Lewis. **Kundalini and the chakras**. Minnesota: Llewellyn, 2002.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Sérgio Sálvia Coelho (trad.). São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

______. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1992.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual**. Maria do Roscínio Toshi (trad.). São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PIKULIK, Lothar. **Einführung ins Drama**. München: HanserVerlag, 1982.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud**. Anna Blume. São Paulo, 2004.

RISCHBIETER, Henning. **Welttheater**: Theatergeschichte, Autoren, Stücke, Inszenierungen. Braunschweig: Westermann, 1985.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

RÖTTGERS, Kurt. **Einführung in die Philosophie der Geschichte**. Gesamthochschule Hagen, 1990.

RÜHLE, Jürgen. **Theater und Revolution**. DTV. Munchen, 1963.

RUSSELL, Bertrand. **História do pensamento ocidental**. Laura Alves e Aurélio Rebello (trad.). Rio de Janeiro: Edíouro, 2001.

SCHILDER, Paul. **As energias construtivas da psique**. 3ª ed. Rosane Wertman (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SCHIMMEL, Paul. **Leap into the void: performance and the object**. In Out of actions between performance and the object 1949 – 1970. London e New York: Thames and Hudson, 1998.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Die Welt als Wille und Vorstellung**. Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie. Berlin: Direktmedia, 2000.

SCRUTON, Roger. **Espinosa**. Angélika E. Konke (trad.). São Paulo: Unesp, 2000.

STANISLAVSKY, Constantin. **A preparação do ator**. 4ª ed. Pontes de Paula Lima (trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

TUCCI, Giuseppe. **Teoria e prática do mandala**. São Paulo: Pensamento, 1988.

VERGINE, Lea. **Il corpo como linguaggio**. Milano: Giampaolo Prearo, 1974.

VIALA, Jean; MASSON-SEKINE, Nourit. **Butoh: shades of darkness.** Tóquio: Shufunotomo, 1988.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. Carlos Eugênio Marcondes de Moura (trad.). São Paulo: Perspectiva, 1990. (Estudos).

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. André Telles (trad.). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Revista e periódicos: BACHMANN, Marie-laure – **La rythmique Jacques-Dalcroze: une éducation par la musique et pour la musique.** Neuchâtel: A la Baconnière, 1984.

Meios eletrônicos: BARONI, Raphaël : **Tension narrative, curiosité et suspense: les deux niveaux de la séquence narrative** (2004). In: Conférence au CRAL: La narratologie aujourd'hui. 6.01.2004. Disponível em: http://www.vox.poetica.org/t/lna/baronilna.html. Acesso: 10.Maio.2005.

Agradecimentos

A Isa Gouvêa, Valter Felipe e Rodrigo Garcia,
Aos nossos antigos e atuais colaboradores.

A Antônio Carlos Sartini, Alexandra Itacarambi, Alberto Ligaluppi, Aurélio le Bon, Arthur Owens, Bruna de Araújo, Bruno Fischli, Cassiano Quilici, Carlos Augusto Calil, Cássia Navas, Celso Araújo, Cesar Baiocchi, Claraidalia Stechmann, Claudio Willer, Dieter Strauss, Edna Gomes Pinto, Eurico Rocha, Helena Barcellos, Ilana Gorban, Ilo Krugli, Iracity Cardoso, Jean Yves Merian, Jorge Diaz, José Celso Martinez Corrêa, J.C. Violla, Josephina Baiocchi, Karin Thrall, Kazuo Ohno, Lia Diskin, Lito Elio, Luis Alves Lima, Jürgen Müller-Popken, Marcelo Castillo, Marcelo Comandu, Marcos Moraes, Peter Pál Pelbart, Plínio Mósca, Renato Cohen, Renato Ganhito, Rodolfo Konder, Rubens de Moura, Sergio Cohn, Sérgio Mamberti, Silvana Garcia, Silvio Ferraz, Sônia Paiva, Thorsten Herbst, Yacoff Sarkovas, Yara de Cunto, Yoshito Ohno, Wagner Hermuche.

Aos fotógrafos: Ale Socci, Ana Lúcia Casatti, Bruna de Araujo, Daniel Aratangy, Débora Amorim, Denise Adams, Gai Jaeger, Gal Oppido, Gil Grossi, Iêda Cavalcante, Isao Kimura, João Caldas, Juan Pratginéstos, Juvenal Pereira, Kenichiro Aita, K.K. Alcover, Malte Braun, Mila Petrillo, Milton Freitas, Milton Mishida, Munesuke Yamamoto, Nourit Masson-Sékiné, Pedro José Maffei, Raphael Mendes, Vera Albuquerque, Wilson Melo, Yuji Kusuno.

A Azougue Editorial gostaria de agradecer especialmente a Ilana Gorban.

Créditos das fotos

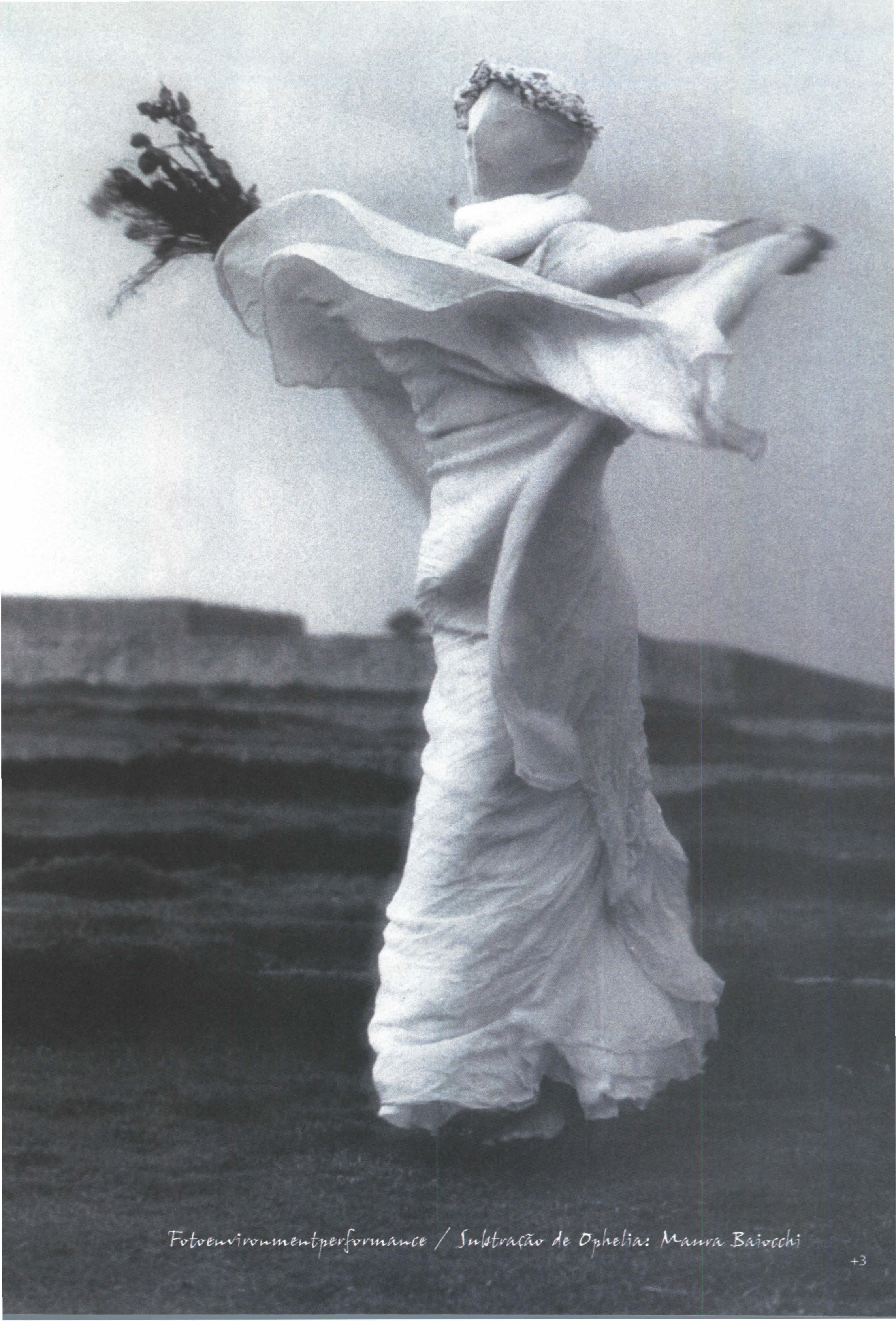
Arquivo Taanteatro: páginas 122, 123, 124, 125, 130a, 130b, 131, 132c, 142, 144, 147, 148, 149, 153, 158, 159, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170b, 171, 173c, 176, 184a, 185, 188b, 190b, 194a, 194b, 196, 197, 198 e 202; +1a; +1b; +4b; +5a; +14; +22; +23;

Ale Socci: 200; **Ana Lúcia Casatti:** 135; **Bruna de Araujo:** 113, 116, 119, 184c; +15; +17; **Charlotte Rudolph:** 38b; **Daniel Aratangy:** 193b; **Débora Amorim:** 199; **Denise Adams:** 180; +12a; +13b; +13c; **DITE/USIS, Paris:** 39, 40a; **Fred Boissonnas:** 37; **Gai Jaeger:** 183;**Gal Oppido:** 203; +31; +32; **Gil Grossi:**178; +5b; +6; +7; **Iêda Cavalcante:** 177; **Isao Kimura:** 183; **James Klosty:** 41b; **João Caldas:** +18; +19; **Juan Pratginéstos:** 170a, 172; **Juvenal Pereira:** 179; +11a; +11b; **Kenichiro Aita:** 173b; **Keystone, Paris:** 38a; **K.K. Alcover:** 184b; **Malte Braun:** 120, 126, 129, 132a, 132b, 193a; **Man Ray:** 30; **Martha Swope:** 40b; **Martin Silver:** 41a; **Mila Petrillo:** 175; +4a; **Milton Freitas:** +3; **Milton Mishida:** +12b; +13a; **Munesuke Yamamoto:** 173a; +2; **Nourit Masson-Sékiné:** 42, 44, 157, 160, 190a; +27; **Pedro José Maffei**: 187, 201; +16; +24; +25; +26; +28; +29; +30; **Raphael Mendes:** 177, 180; +8; +9; +10; **Universidade de Berlim:** 23; **Vera Albuquerque:** 188c; +20; +21; **Willy Seager:** 29; **Wilson Melo:** 188a; **Yuji Kusuno:** 157, 174;

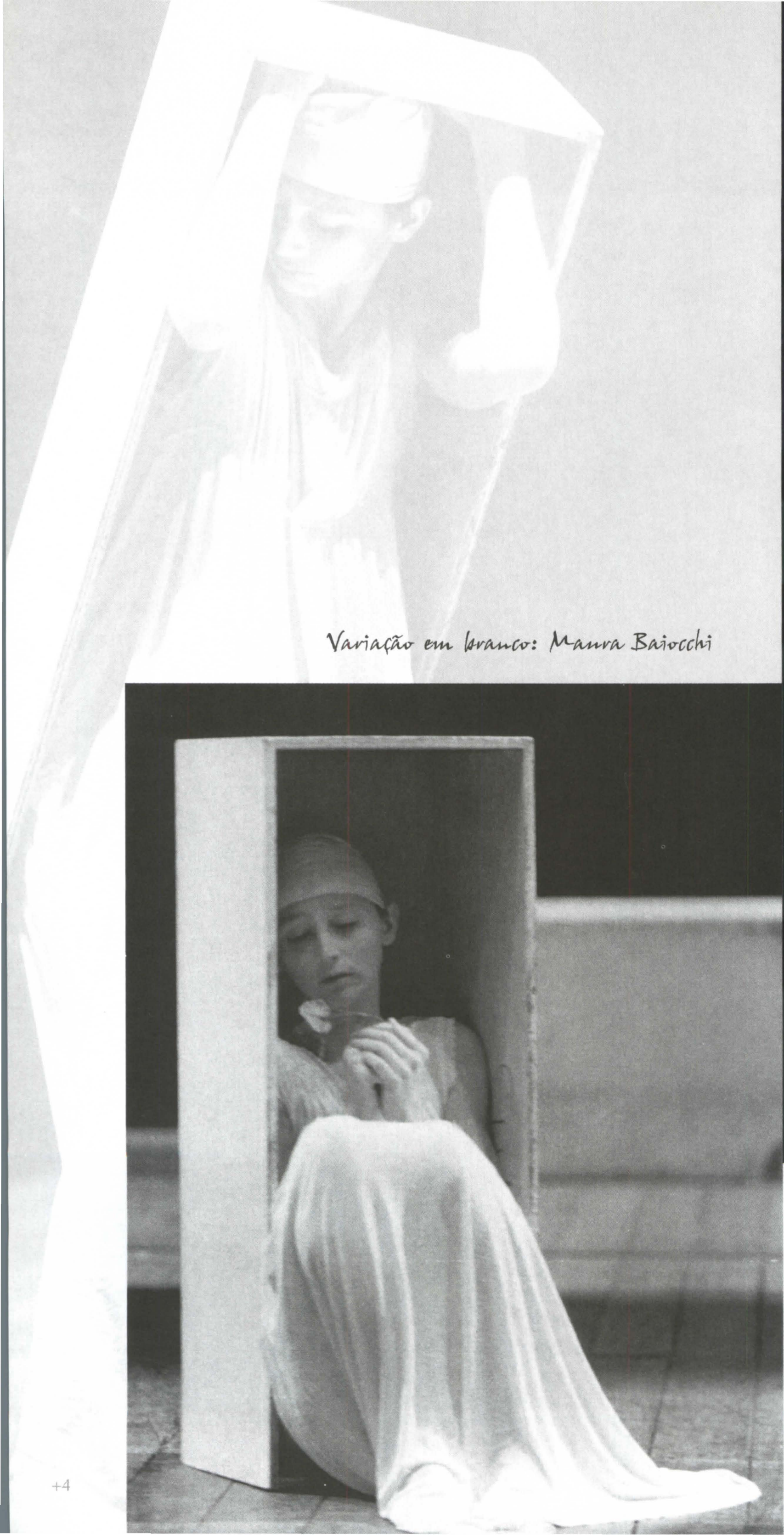
Bumerangue

Du-Elo: Maura Baiocchi e Eliana Carneiro

Três filhas e um olho d'água: Maura Baiocchi

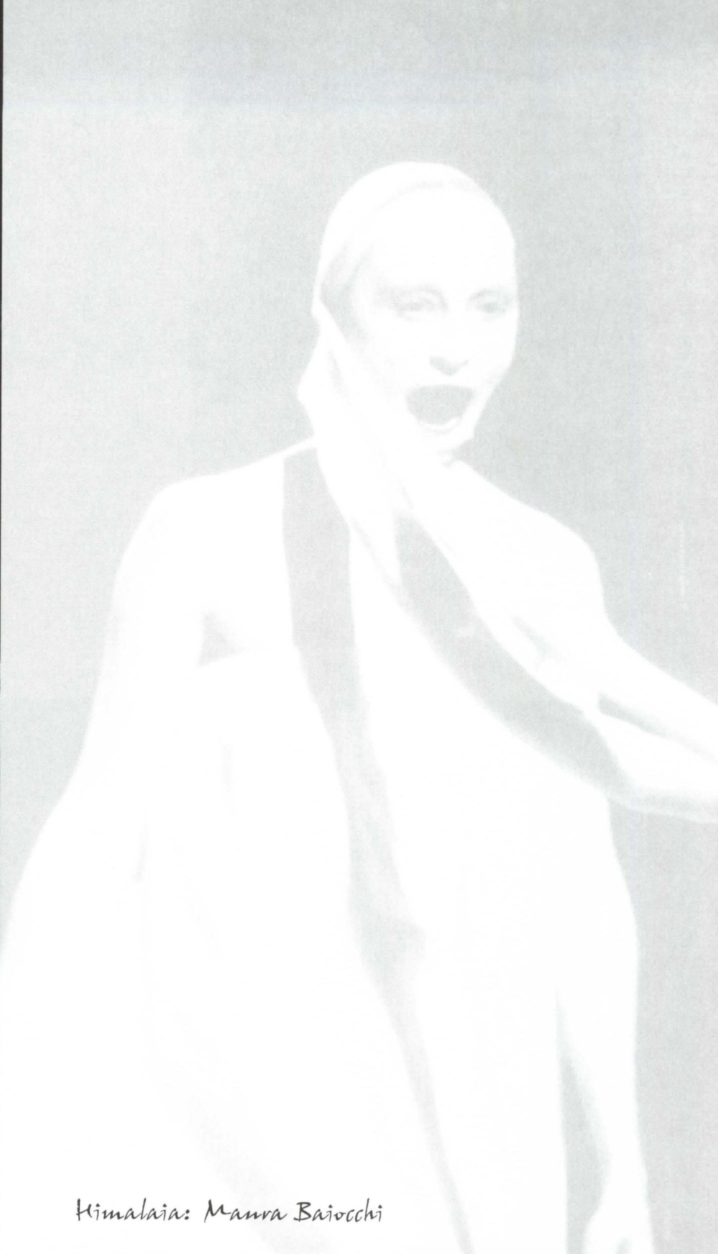


Fotoenvironmentperformance / Substração de Ophelia: Maura Baiocchi

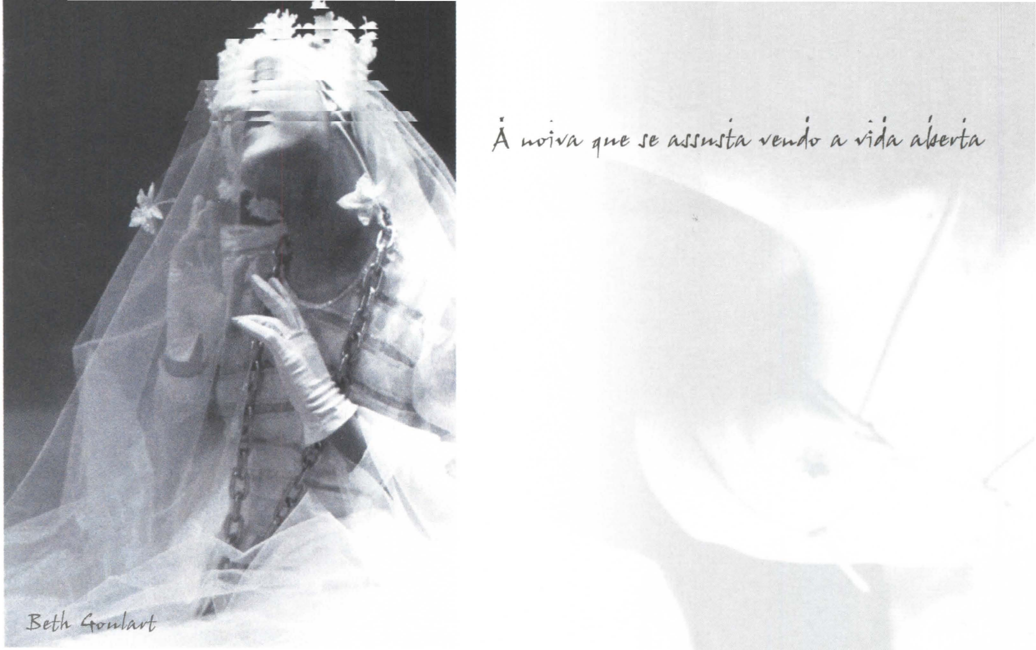


Variação em branco: Maura Baiocchi

Variação em negro:
Maura Baiocchi



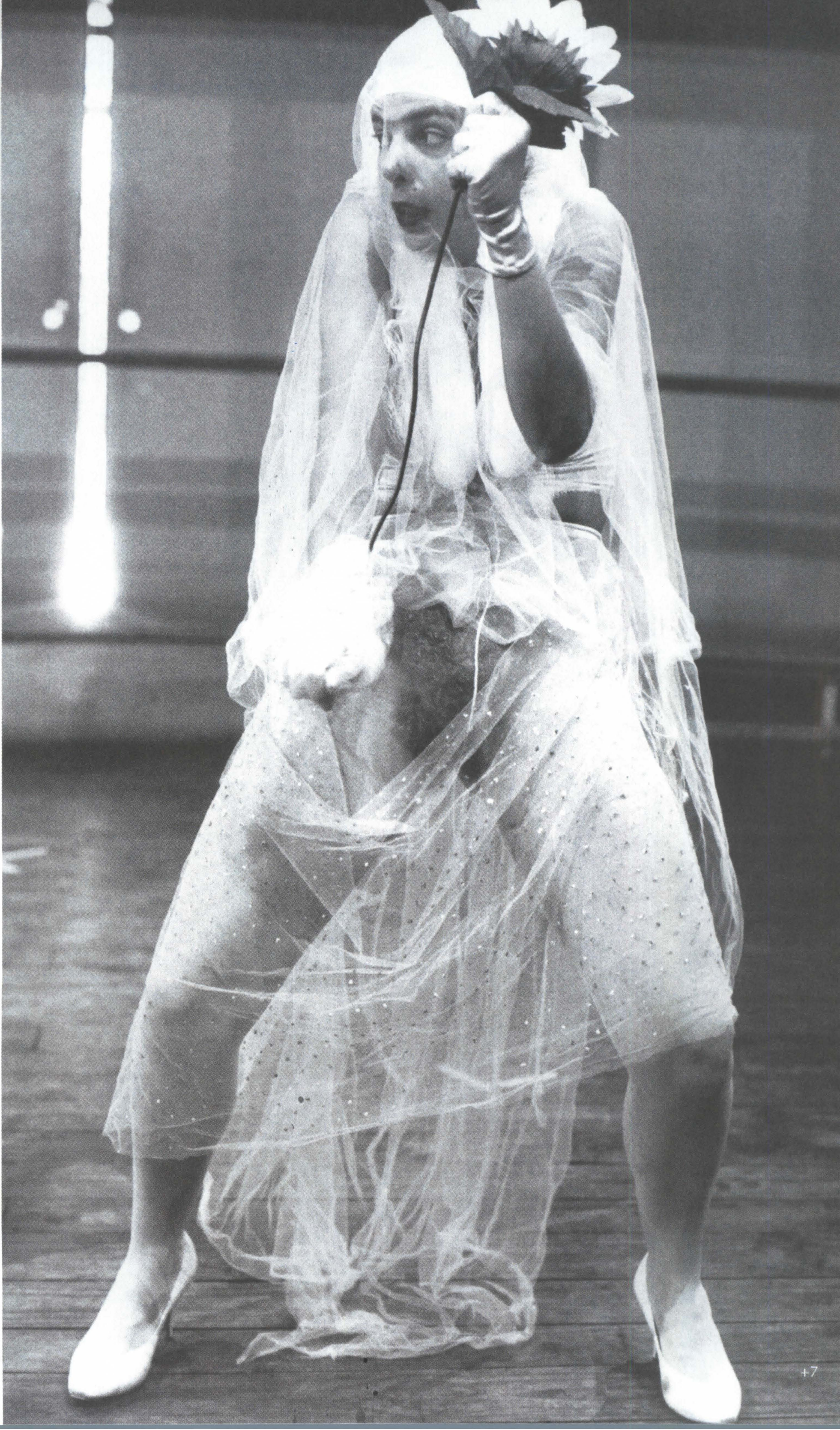
Himalaia: Maura Baiocchi



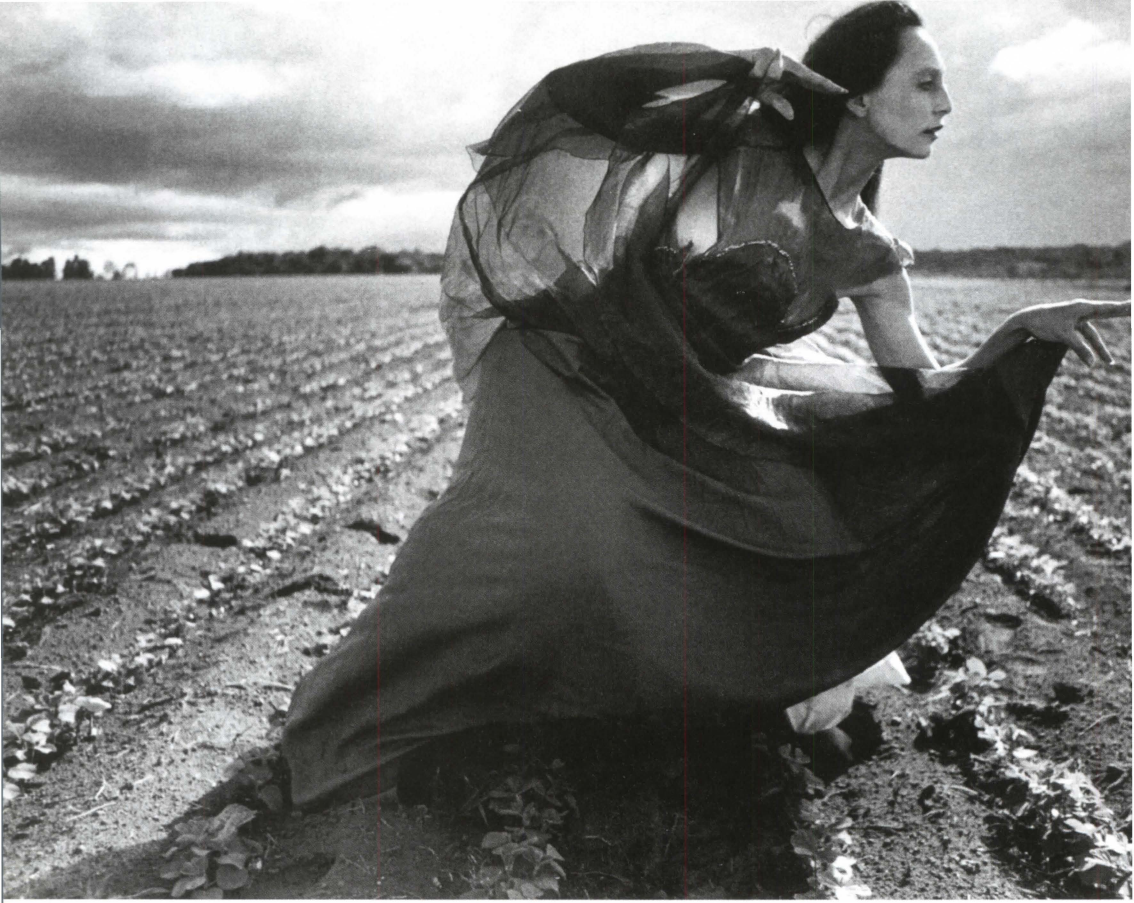
À noiva que se assusta vendo a vida aberta

Beth Goulart

Flávia Pucci, Beth Goulart, Elaine Carvalho, Ana Lúcia Guimarães, Rachel Mendes, Cissa Carvalho

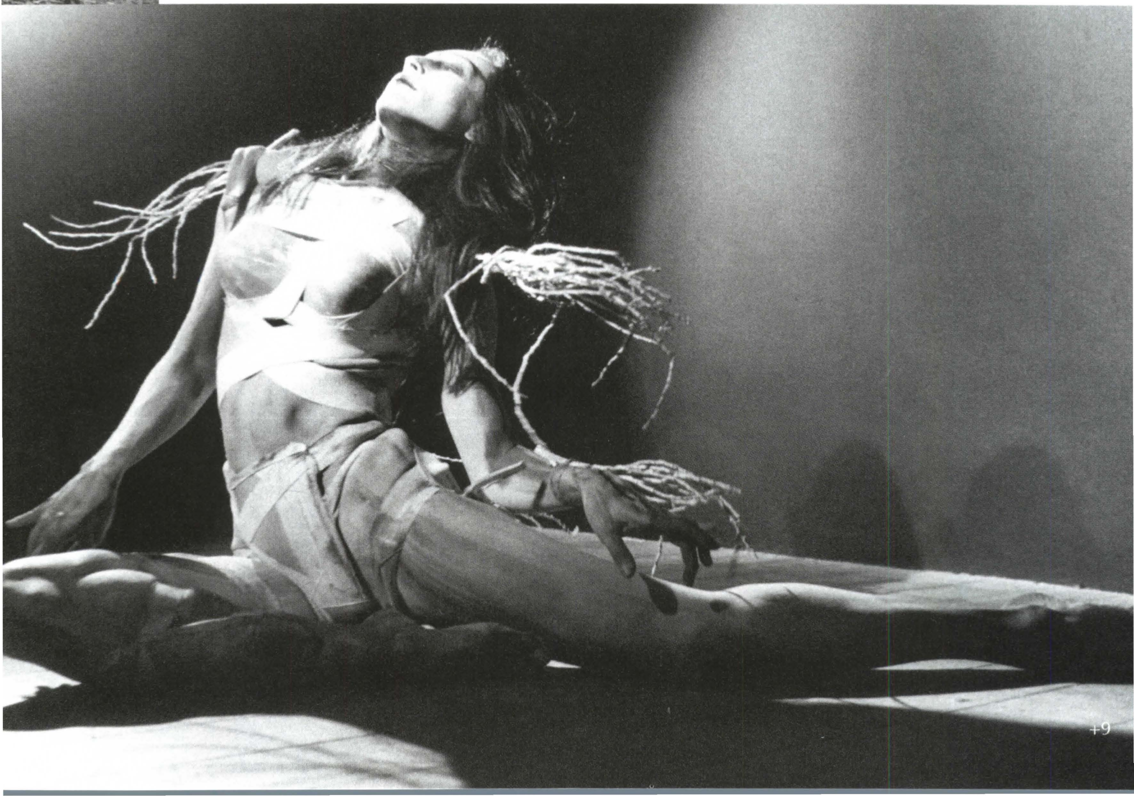


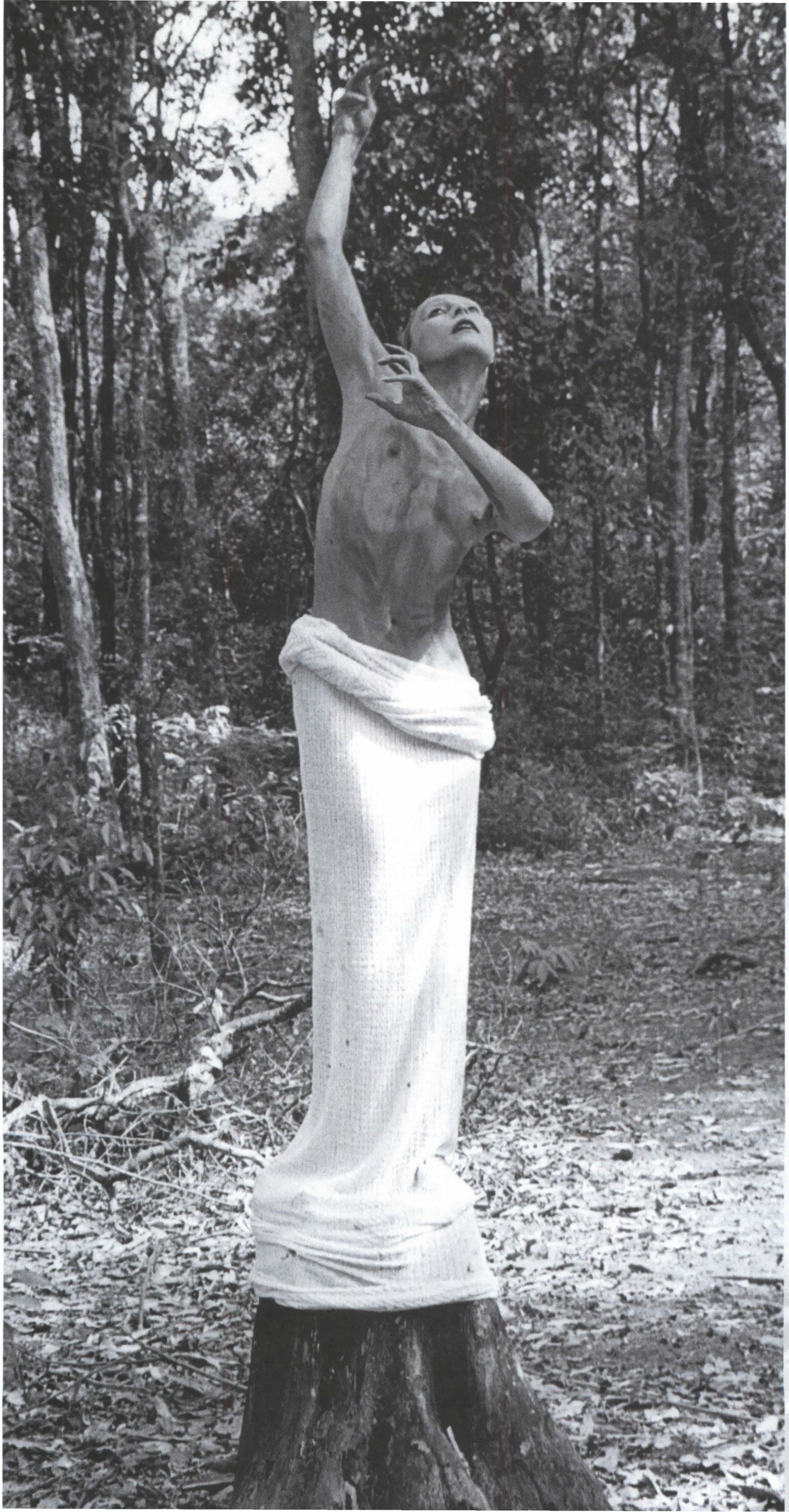
Rachel Mendes



Fotoenvironmentperformance / Isadora Duncan e o touro: Maura Baiocchi

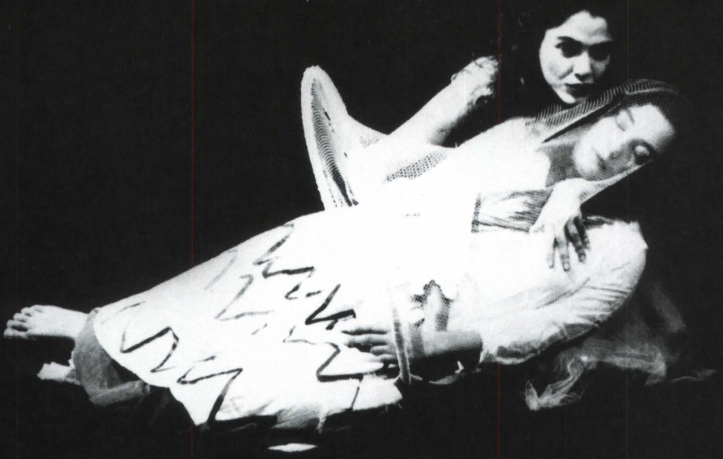
Frida Kahlo: uma mulher de pedra dá luz à noite - Maura Baiocchi



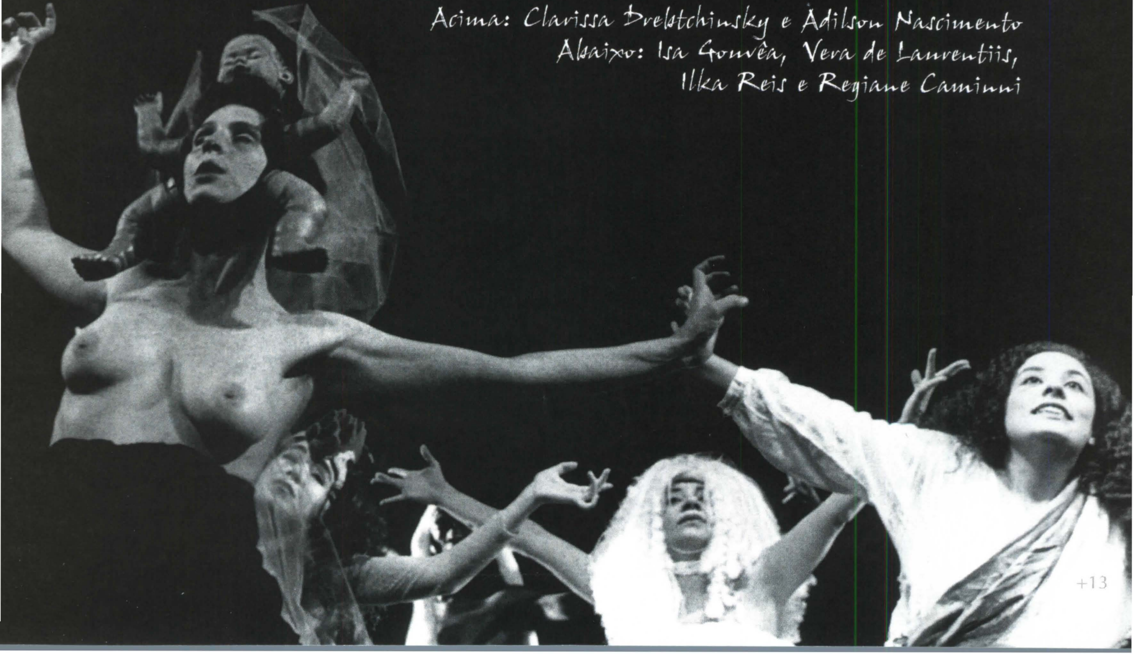


Fotoenvironmentperformance / Martha Graham na floresta: Maura Baiocchi

O quadrado que ri. Acima: Isa Gouvêa, Clarissa Drebtchinsky,
Valter Felipe, Vera de Laurentiis e Rivaldo Nogueira.
Abaixo: Isa Gouvêa (primeiro plano), Regiane Caminni e Marta Meola

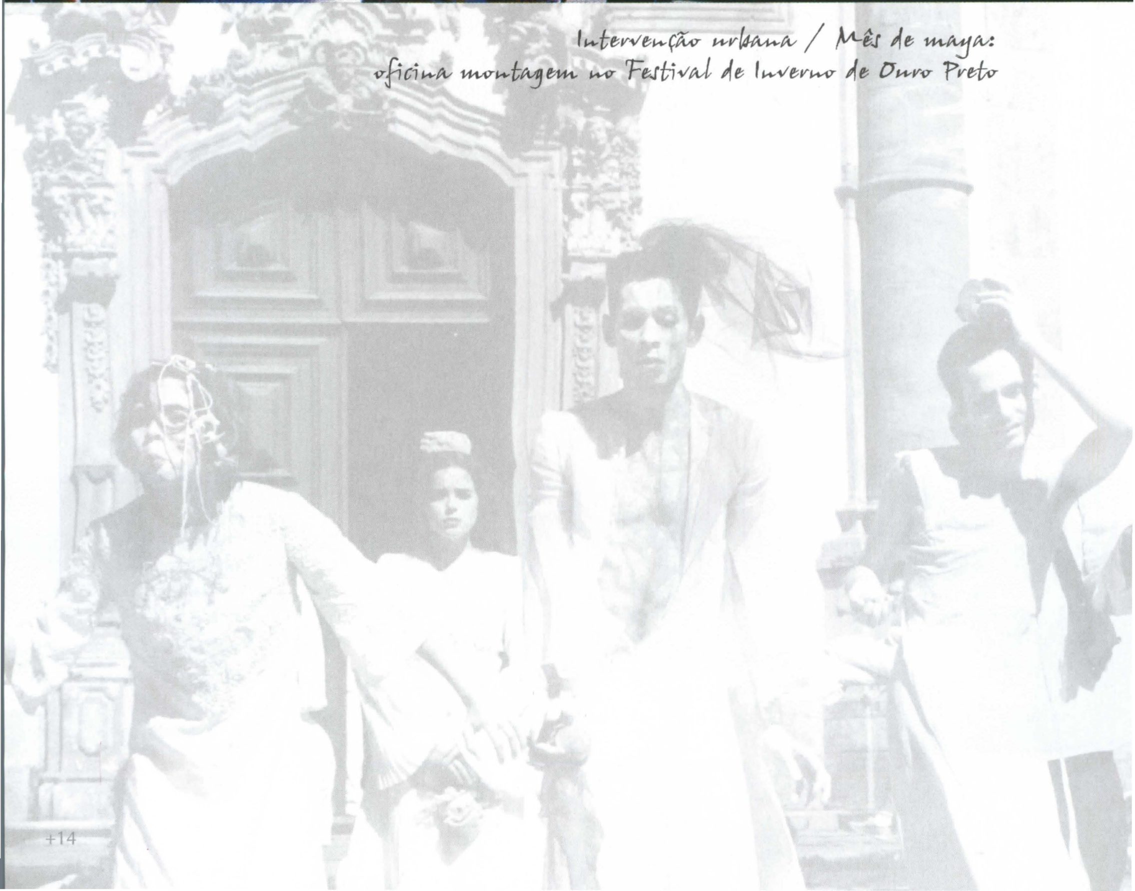


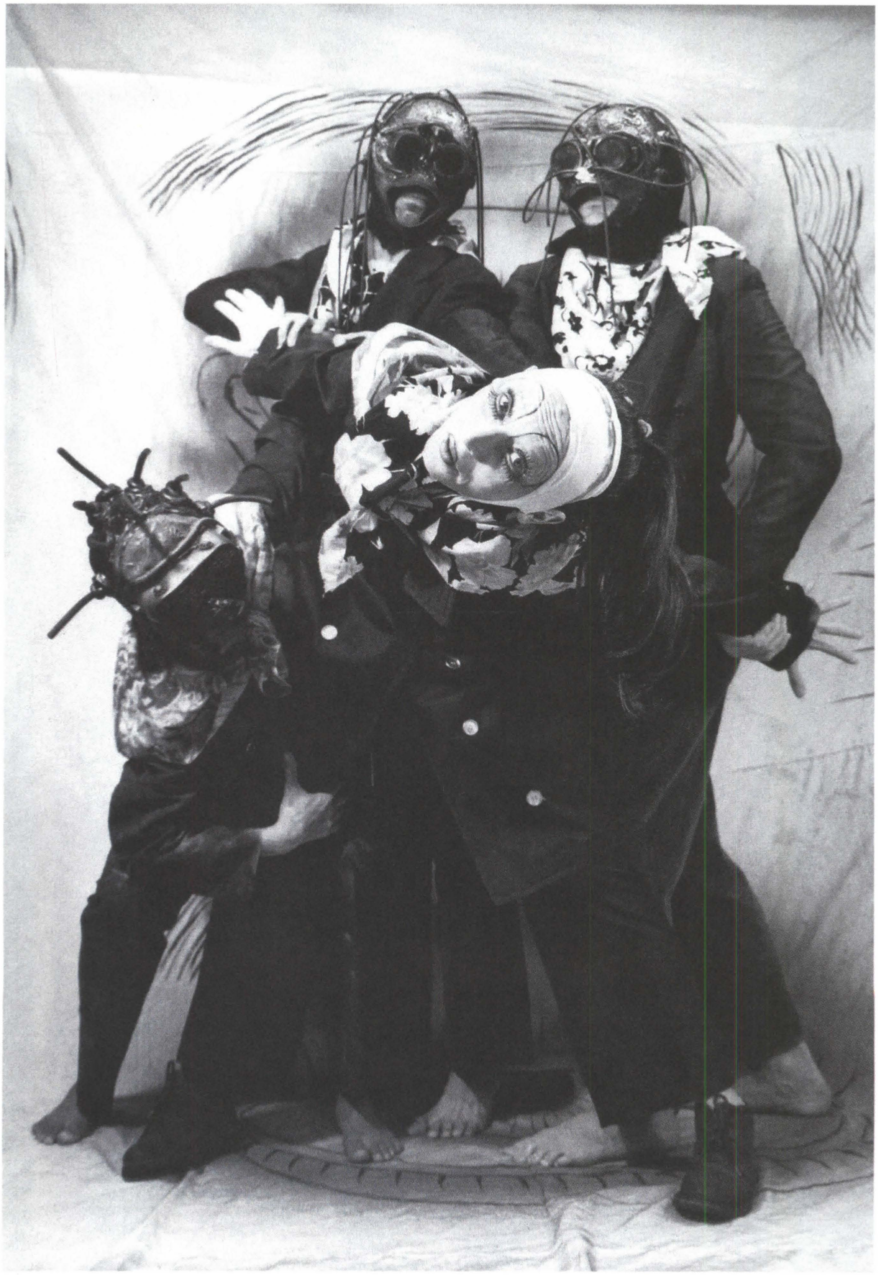
O livro dos mortos de Alice
Acima: Marta Meola e Regiane Caminni. Abaixo: Regiane Caminni e coro



Acima: Clarissa Drebtchinsky e Adilson Nascimento
Abaixo: Isa Gouvêa, Vera de Laurentiis,
Ilka Reis e Regiane Caminni

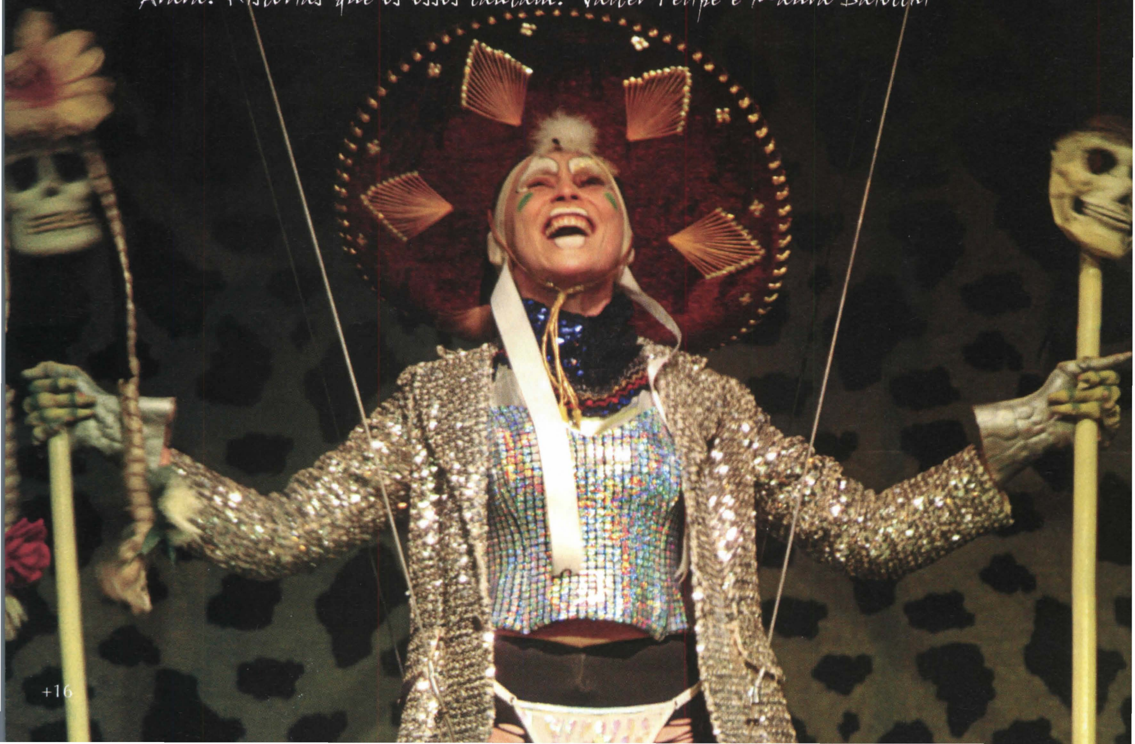
Intervenção urbana / Mês de maya:
oficina montagem no Festival de Inverno de Ouro Preto

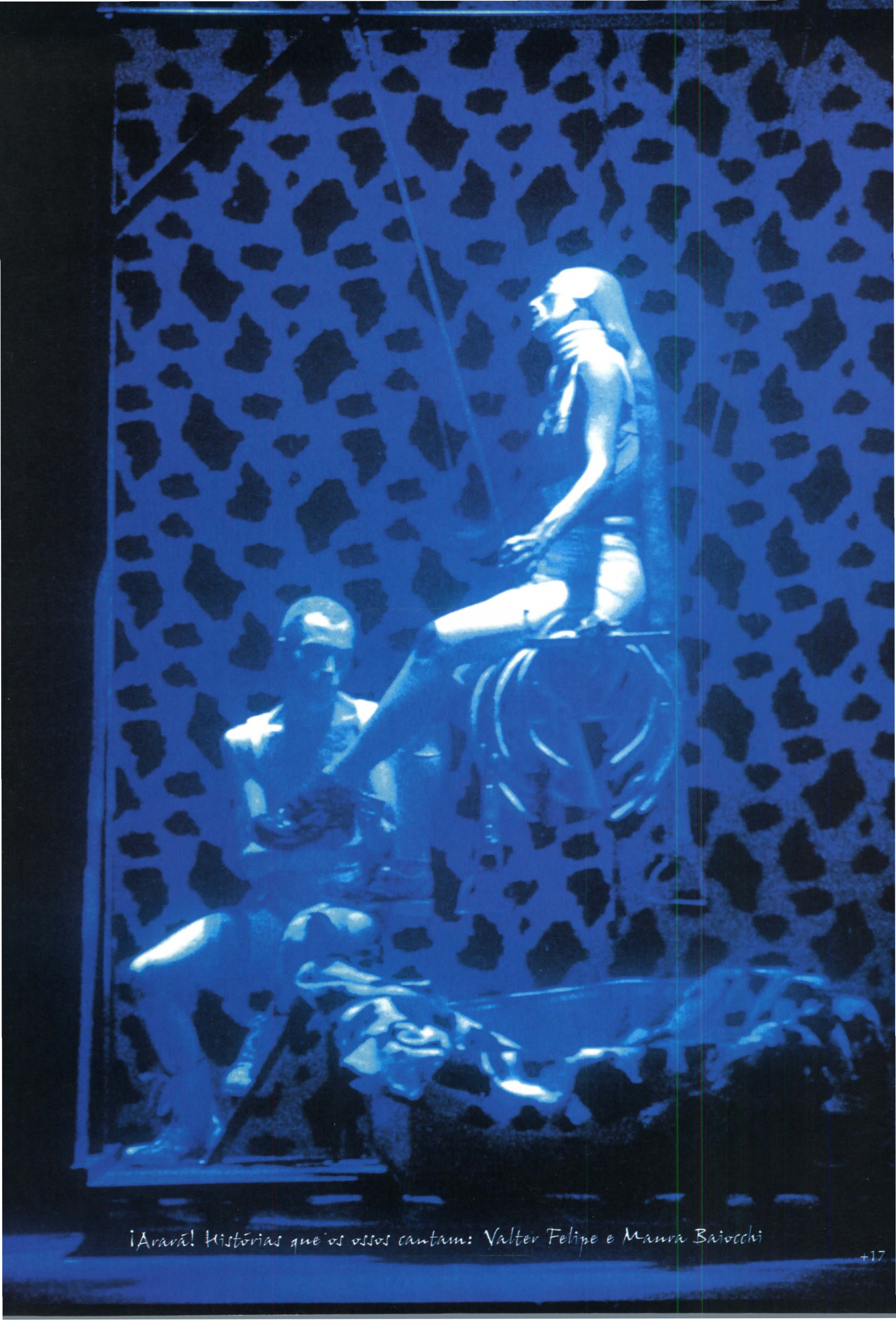




Artaud: onde deus corre com olhos de uma mulher cega:
Eliana de Santana, Valter Felipe, Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek

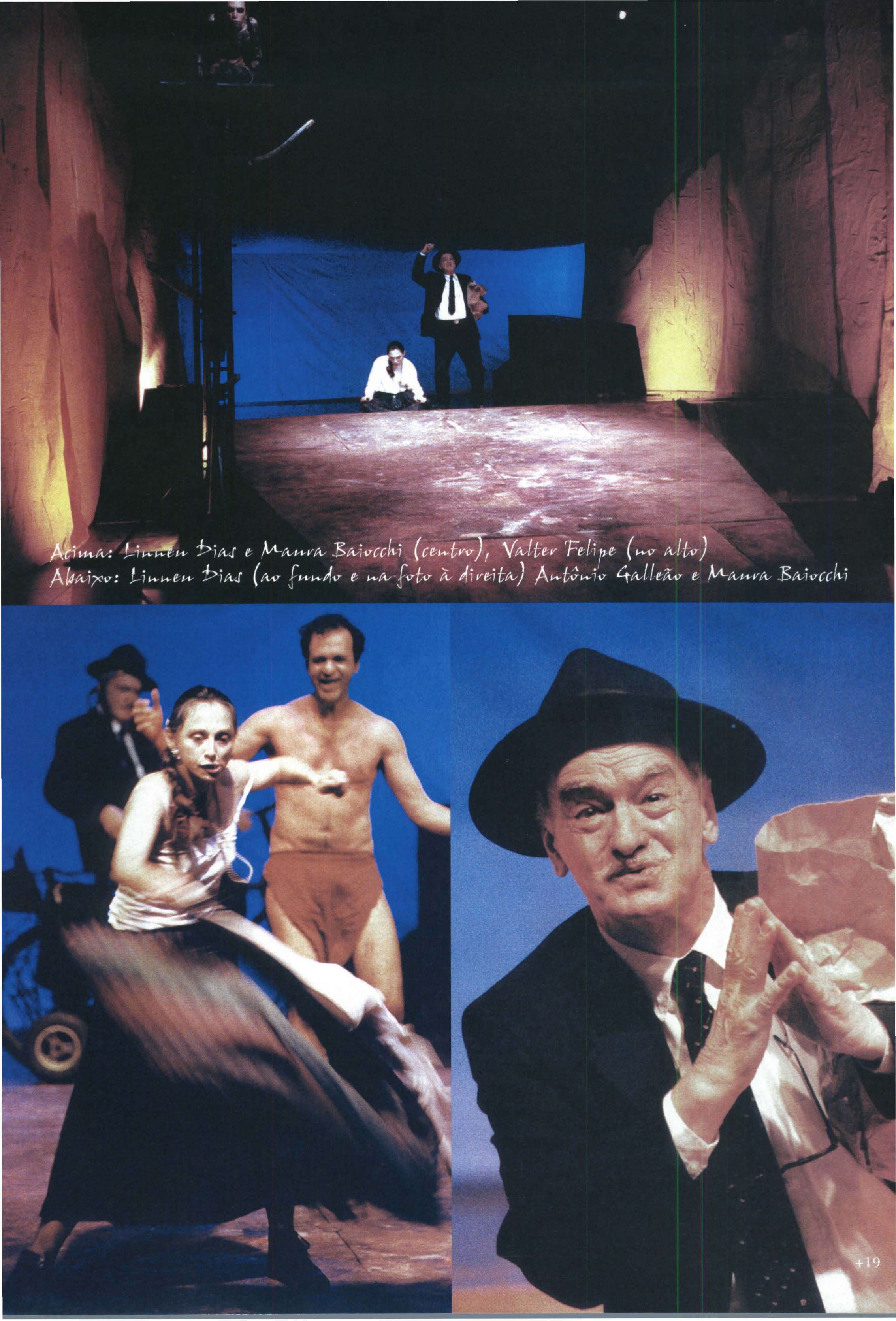
Arará! Histórias que os ossos cantam: Valter Felipe e Maura Baiocchi



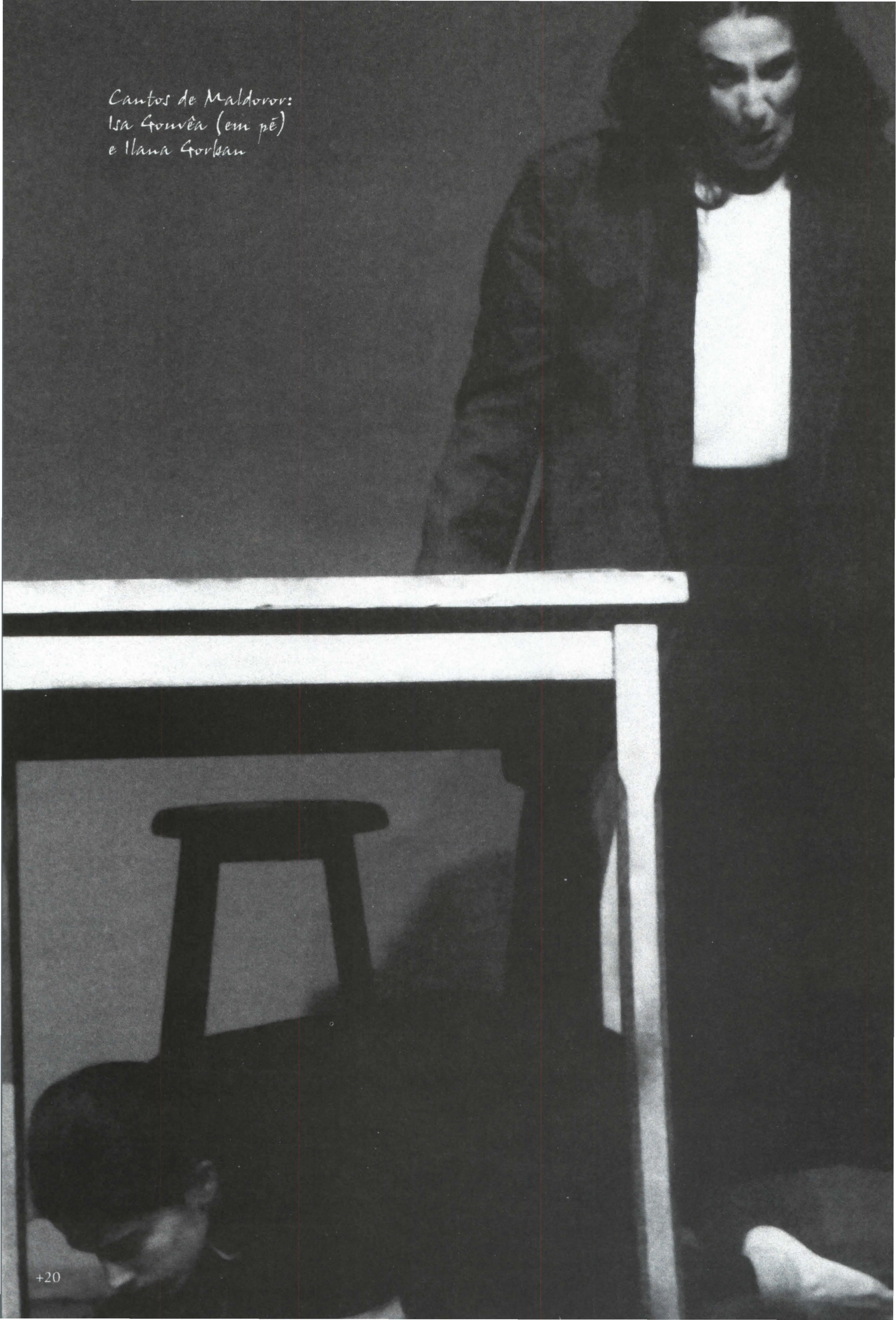


¡Ararã! Histórias que os ossos cantam: Valter Felipe e Maura Baiocchi

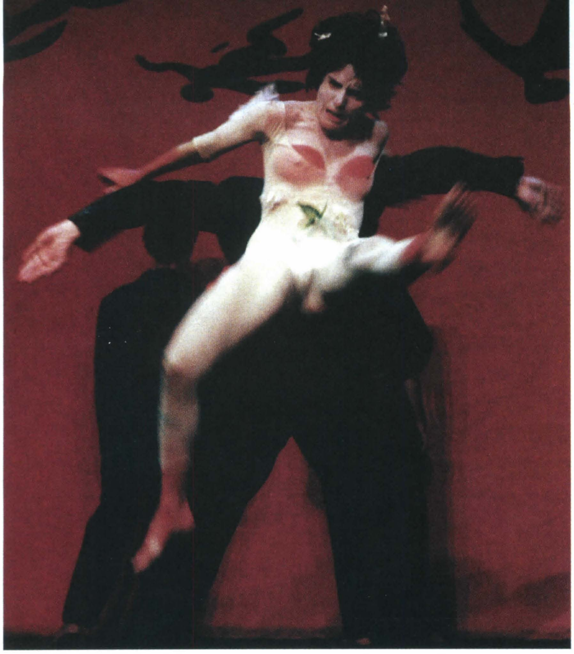
Homem Branco e Cara Vermelha: Linnen Dias (acima) e Valter Felipe (abaixo)



Acima: Linneu Dias e Maura Baiocchi (centro), Valter Felipe (no alto)
Abaixo: Linneu Dias (ao fundo e na foto à direita) Antônio Galleão e Maura Baiocchi



Cantos de Maldoror:
Isa Gouvêa (em pé)
e Ilana Gorban



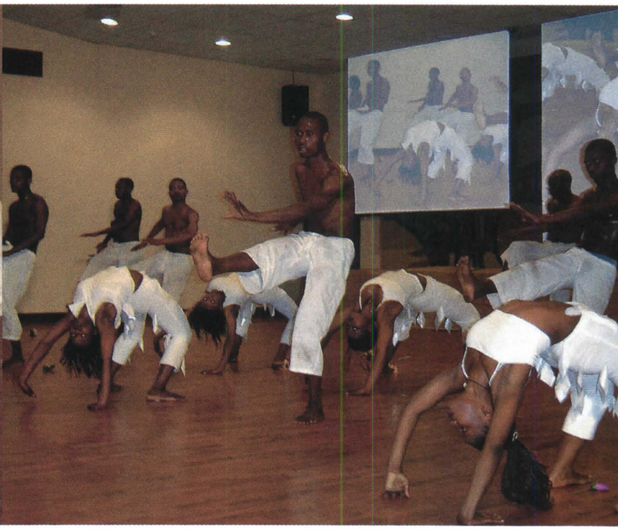
Isabela Graeff e Wolfgang Pannek (acima e abaixo em primeiro plano). Abaixo, ao fundo, Domingos Nunes, Antônio Velloso, Ondina Castilho, Ilana Gorban, Valter Felipe e Isa Gouvêa.

Intervenção urbana / Esperando Godot: Valter Felipe e Antônio Velloso

Matériamor: Ondina Castilho, Valter Felipe e Isa Gouvêa

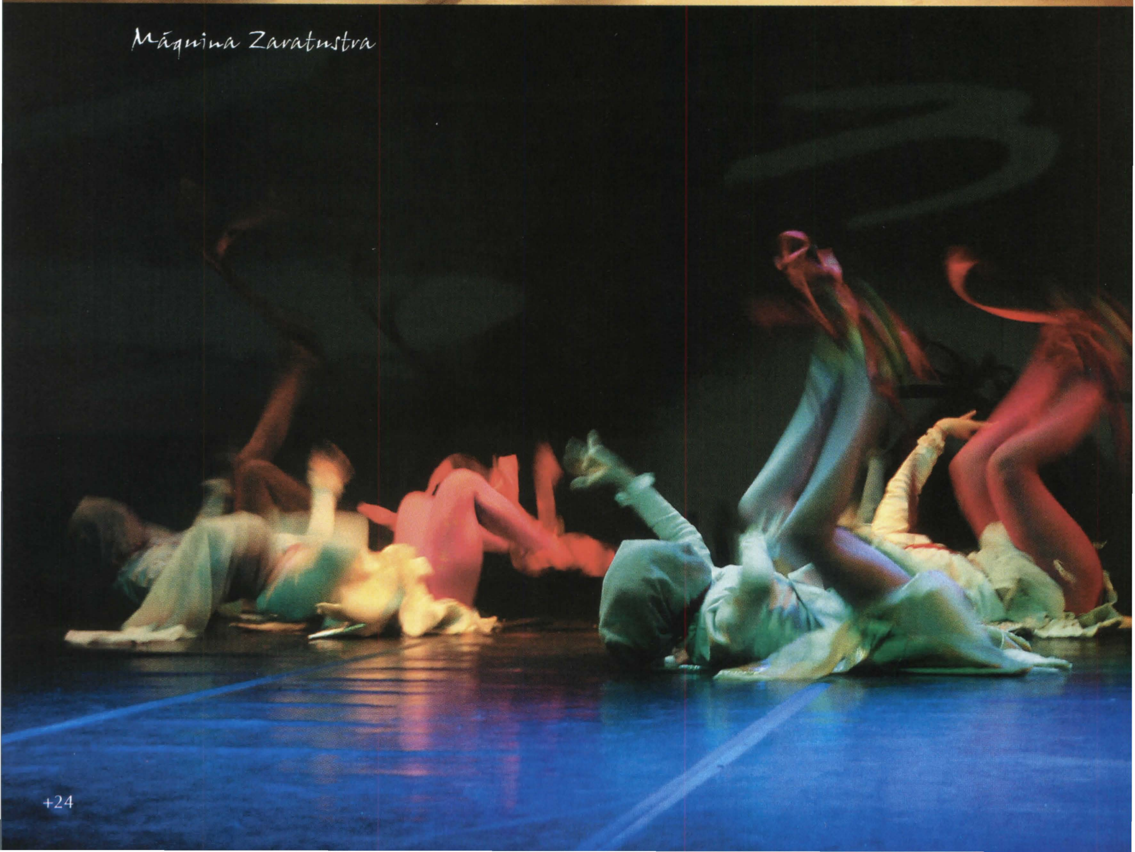
Cardioconexões: Isa Gouvêa, Veridiana Zurita, Carol Araújo e Giovana Sgarbi

Xiphamanine: Victória Taela e Rafael Manhique



À direita, elenco da CMCDM/Moçambique. Jorge Ndlozy (centro)

Máquina Zaratustra



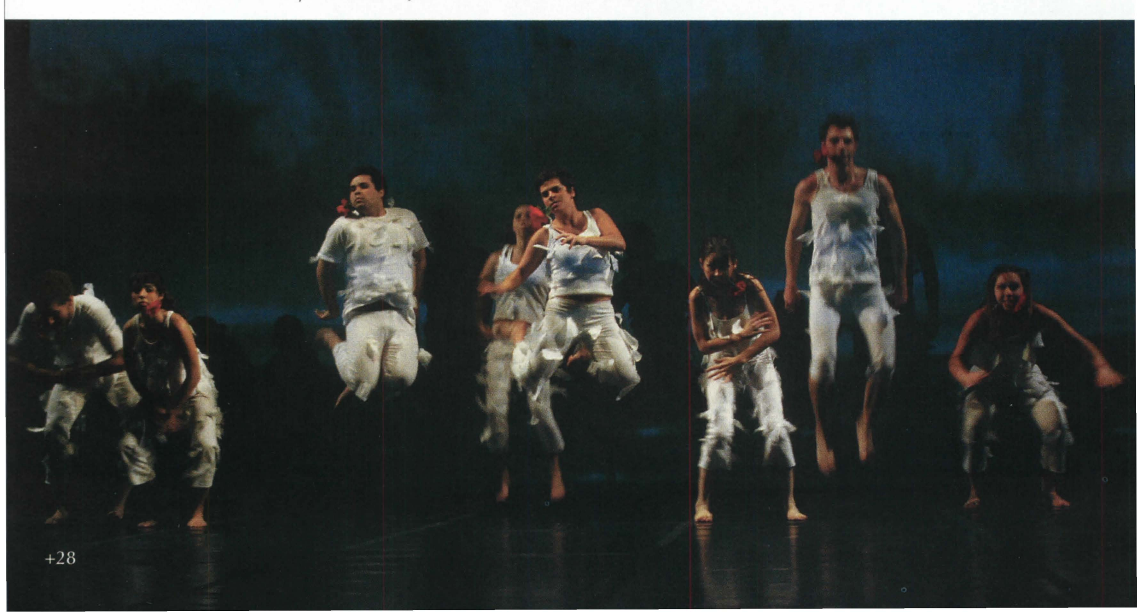
Valter Felipe como Zaratustra

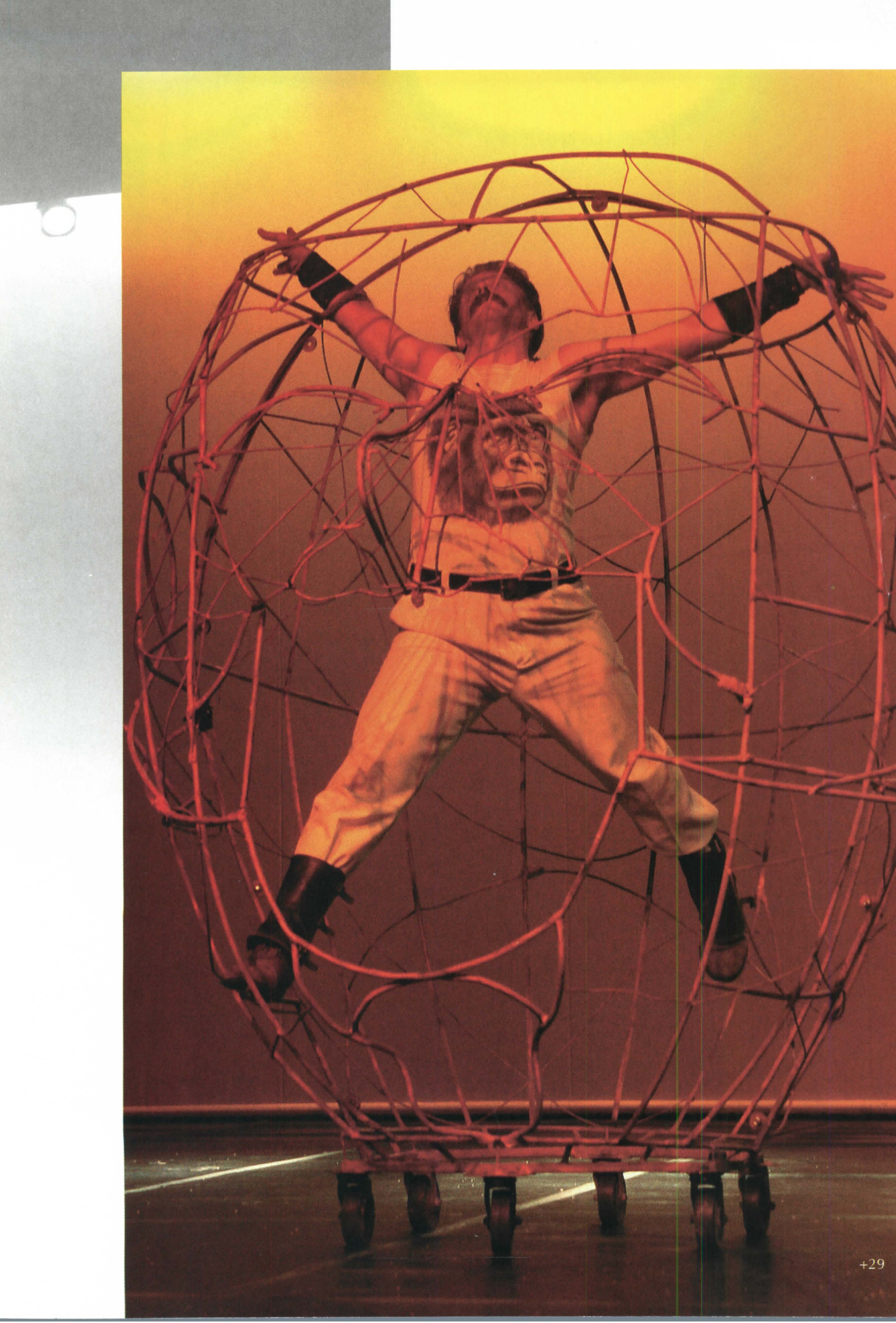
Máquina Zaratustra:
Mariana Maffei, Cindy Ruaglio,
Marcus Jabur e Alan Scherk

Cristina Rasec, Isa Gouvêa e Wolfgang Pannek

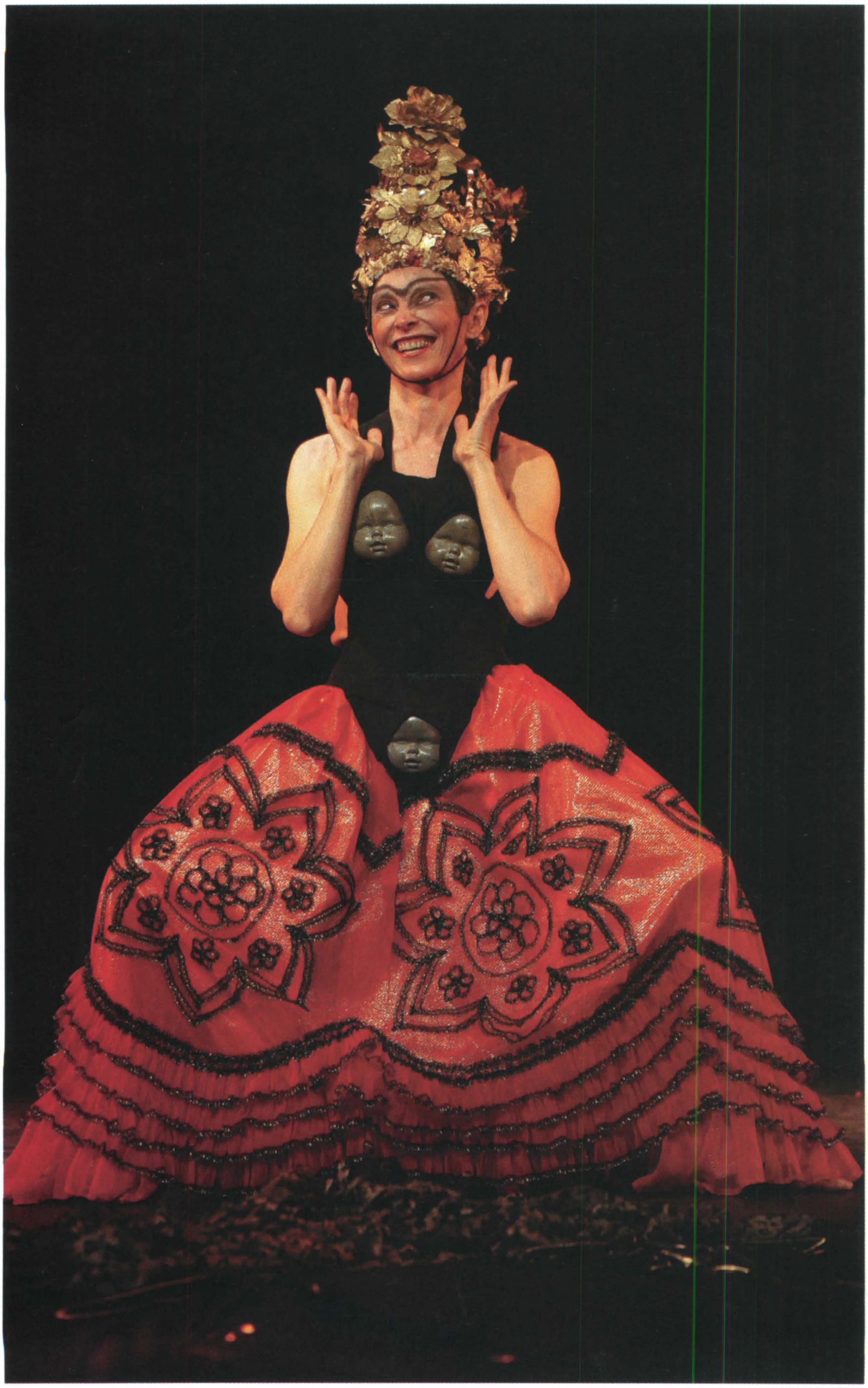
Máquina Zaratustra: Wolfgang Pannek como Nietzsche (fundo)

Máquina Zaratustra: Valter Felipe e Wolfgang Pannek (no fundo e na foto à direita)
Abaixo: Alan Scherk, Cindy Quaglio, Rodrigo Domeni, Carol Araũjo, Mariana Maffei
Cristina Rasec, Marcos Jabur e Fernanda Schaberle

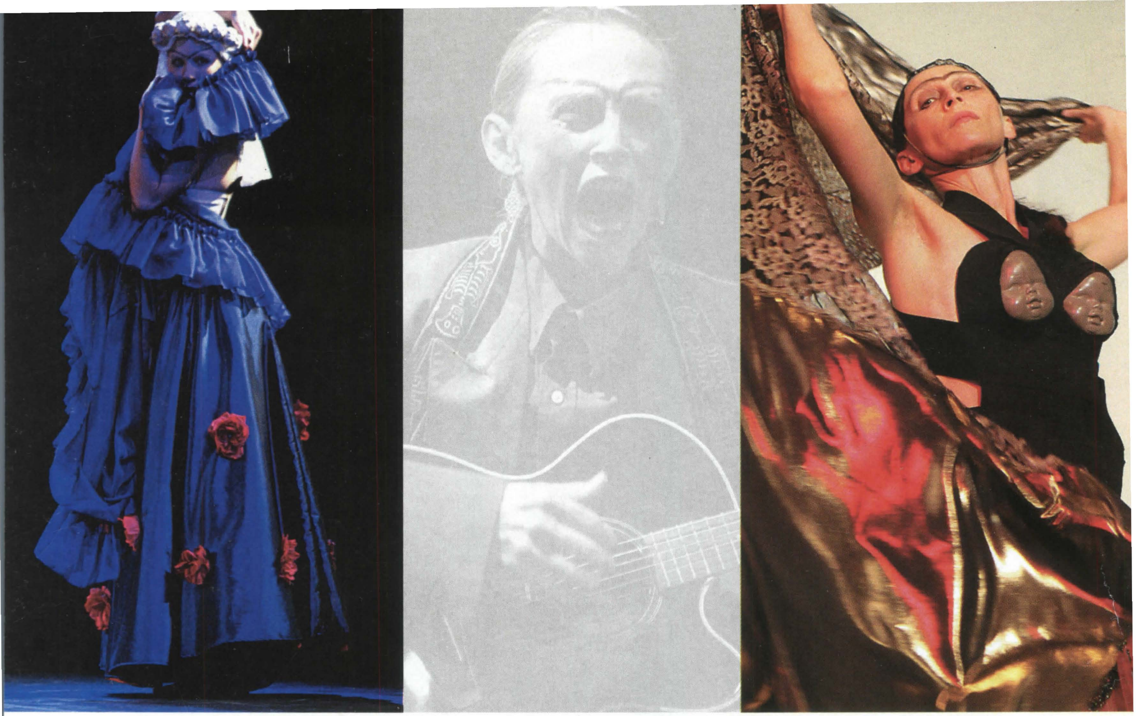




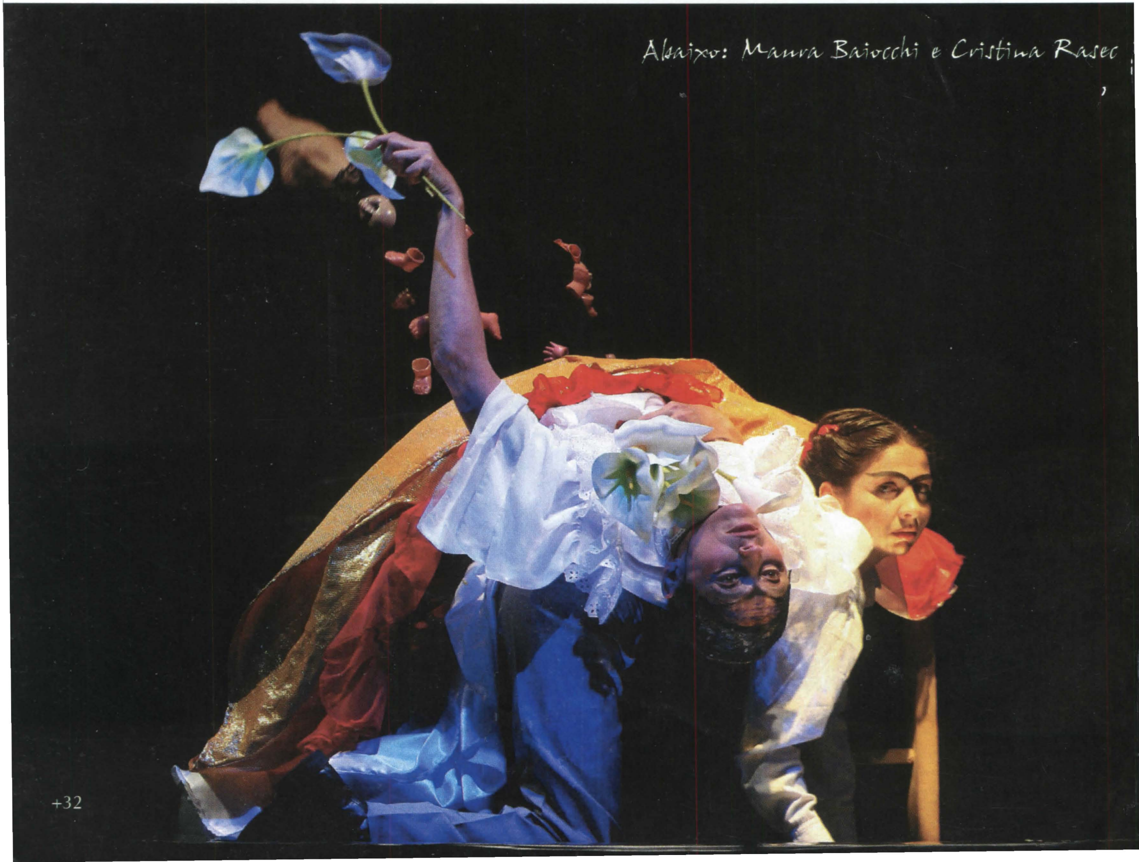
Máquina Zaratustra



Frida Kahlo: uma mulher de pedra dá luz à noite - Maura Baiocchi



Frida Kahlo: uma mulher de pedra dá luz à noite
Veridiana Zurita (esquerda) e Maura Baiocchi (centro e à direita)



Abaixo: Maura Baiocchi e Cristina Rasec